JOHANN FRIEDRICH SCHINK
EIN SCHÜLER DIDEROTS UND LESSINGS
ALS DICHTER UND KRITIKER.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KGL. BAYER. JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT
WÜRZBURG

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT AM 18. NOVEMBER 1909

VON

RICHARD BITTERLING
AUS BERLIN.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1910.

Referenten:
Professor Dr. H. Roetteken,
Professor Dr. O. Brenner.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät kommt hier nur der erste Teil der Arbeit zum Abdruck. Das Ganze wird in kurzer Zeit als Heft XXIII der von Berthold Litzmann herausgegebenen Sammlung „Theatergeschichtliche Forschungen“ erscheinen.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

MEINEN ELTERN.



Inhaltsverzeichnis.

Seite

Erster Teil. Leben und Charakteristik.

Verzeichnis der Abkürzungen.

Annal. = (Bertram) Annalen des Theaters, Berlin 1788—1797.
Aust. = (Schink) Ausstellungen, Wien 1788.
BH. = (Schink) Über Brockmanns Hamlet, Berlin 1778.
BLW. = (Bertram) Berlinisches Litterarisches Wochenblatt 1776—1777.
DF. = (Schink) Dramaturgische Fragmente, Graz 1781—1782.
DM. = (Schink) Dramaturgische Monate, Schwerin 1790.
Ephem. = (Bertram) Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, Berlin 1785—1787.
E. = William Shakespeares Schaupiele. — Neue Ausgabe von J. J. Eschenburg, Zürich 1775—1777 (82).
Lit. u. Thz. = (Bertram) Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin 1778—1784.
NADB. = (Nicolai) Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek, Berlin 1801—1806.
Thk. = (Reichard) Theaterkalender, Gotha 1775—1800.
Thz. 92 = (Schink) Hamburgische Theaterzeitung, Hamburg 1792—1793.

Erster Teil.

Leben und Charakteristik.

1.

Heimat — Charakter — Anfänge.

Am 15. Juli 1750, drei Tage nach der Vollendung seines siebenundzwanzigsten Lebensjahres, war Johann Gottfried Schink, der erste Sohn eines Vogtländer Handelsmannes, in der Altstadt zu Magdeburg[1] Bürger geworden und hatte noch im selben Sommer die Jungfer Böhmin heimgeführt. Von den sieben Kindern dieser Ehe war

Johann Friedrich

das dritte, aber der älteste Sohn, da der Erstgeborene im frühesten Kindesalter gestorben war. Am 29. April 1755 ward er geboren.

Der Vater Johann Gottfried scheint als Seidenhändler, chronikalischen wie apokryphen[2] Zeugnissen des Sohnes zufolge, bald zu Wohlstand gekommen zu sein. Seinen Jungen konnte er vor dem Eintritt ins Gymnasium neben dem Unterricht in der Stadtschule oder einer der zahlreichen Privatschulen auch Unterweisung durch Hofmeister ergänzend zuteil werden lassen. Den aufstrebenden Bürger zeigen die spätere Stellung „Eines wohllöblichen Ausschusses Verwandtens“ der Seidenkramerinnung und „Kirch-Vaters bey der Kirche zum Heil. Geist“, die Verheiratung seiner Tochter an einen Magdeburger Mediziner und die vornehmen Paten seiner Kinder vom Konsistorialrat bis zum adeligen Regierungspräsidenten. Unter ihnen auch „Johann Samuel Patzken ... Frau Eheliebste“, mit deren Gemahl, dem zweiten Prediger der Heilige Geist-Kirche und Freunde des Schinkischen

Hauses, der Führer des geistigen Magdeburg in den Gesichtskreis des Knaben trat.

Von der reformatorischen Vormachtstellung eines kriegsbereiten Protestantismus im siebzehnten Jahrhundert nicht nur politisch zur kurbrandenburgischen Landstadt herabgestiegen, begann Magdeburg gerade in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts, welche die Jugendzeit Schinks ausmachen, wieder literarischen Anteil am deutschen Geistesleben zu nehmen. Der dreimalige Aufenthalt des königlichen Hofes während des siebenjährigen Krieges mit seinen zahlreichen Festen der Königin und der Einschlag französischen und westdeutschen Blutes, dieses von innen, jener von außen norddeutsche Sprödigkeit biegsamer machend, werden nicht nur auf Handel und Gewerbe anregend gewirkt haben; ja, sie mögen bei dem milden Grundton mitwirkend gewesen sein, der mir für das geistige Leben jener Tage als Charakteristikum Magdeburgs erscheint.

Außer Gellerts Schriften waren wenig andere Bücher bekannt, als aus dem geselligen Hause des Kaufmanns Bachmann, der, einer Mannheimer Familie entstammend, das gastliche Zentrum den gebildeten Kreisen bot, die Anregungen zur Gründung einer literarischen Mittwochsgesellschaft und des ersten öffentlichen Konzertes ausgingen. Mit den ständigen Winterkonzerten, die jeden Sonnabend im Seidenkramer-Innungshause,[3] einem der wertvollsten Renaissancebauten Magdeburgs, seit 1765 stattfanden und musikalisch vom Musikdirektor Rolle, textlich meist von Patzke bestritten wurden, trat Magdeburg in Mitteldeutschland neben Leipzig an die Spitze der öffentlichen Musikpflege. Neben dem Juristen Fr. v. Köpken, einem Verehrer Georg Jacobis und Wielands, der besonders unter des letzteren Einfluß Korrektheit und Eleganz der Sprache aufs höchste schätzte und sich einer reineren Amtssprache befleißigte, war von den Mitgliedern der literarischen Gesellschaft Patzke[4] der regsamste, der, wie Köpken ein leise tretender Mann, in seidenen Westen und Beinkleidern als Nachfolger des unbeliebten streitbaren Goeze den Magdeburgern wohl gefiel.

Aber nicht nur zu dem vorzüglichen Kanzelredner drängte sich die maßvoll rationalistische Bürgerschaft, ihm gebührt durch seine zahlreichen Kritiken und besonders durch die Herausgabe des „Greises“,[5] der ersten Moralischen Wochenschrift, das Haupt-

verdienst an der literarischen Hebung der Stadt. Lessing hatte er bei der Erstaufführung der Sara Sampson kennen, seine scharfe Zunge aber auch bald bei der eigenen Alexandrinertragödie, Virginia,[6] „die bloß Schrecken und Abscheu erregen“ wollte, fürchten gelernt; mit Nicolai war er bis an sein Ende befreundet und nach eigenen Geständnissen seinem Urteil gänzlich untergeordnet. Als schüchterner, doch eifriger Dilettant in allen poetischen Gattungen redete er der Mittelmäßigkeit „sehr gelinde“[7] das Wort.

Außer den Banden der Freundschaft vereinigte alle diese Männer die gleiche Begeisterung für Klopstock, der als intimer Freund Köpkens verschiedentlich in Magdeburg weilte, so 1764 drei Wochen bei Bachmann wohnte, dessen Messias das erste Konzertprogramm hergab und den Patzke dem Homer gleichsetzte. Jedoch von Lessings rüstigen Schritten tönte aus den Magdeburger kritischen Blättern nichts wieder. Vielmehr führten die moralischen Wochenschriften bis zu den achtziger Jahren hier ihr Tugendgeschwätz. Und wie man um diese Zeit noch immer theologische Bücher allein mit sicherm Erfolg bei den beiden Buchhändlern der Stadt suchen durfte,[8] so trat neben Patzke selbst der modernere J. G. Schummel offen für Gellert ein, indem er in seinen „Empfindsamen Reisen durch Deutschland“ anfangs der siebziger Jahre zu seinem Grabe pilgerte. Da war denn das Theater[9] von 1750 an zunächst nur im Abstande von fünf bis zehn Jahren beim vorübergehenden Aufenthalt einer Wandertruppe zu Worte gekommen.

In den Annalen des Gymnasiums zum Kloster U. L. Frauen, an das Schummel 1772 als jugendlicher Lehrer kam, wird er wegen seiner pädagogischen Verdienste, wie besonders wegen seiner liebenswerten Persönlichkeit gerühmt. Den führenden Geistern Magdeburgs in genauer Freundschaft verbunden, überflügelte er sie mit seinem leichten Produktionstalent schnell durch literarische Fruchtbarkeit. Aber auch seinen Schülern gab er nicht nur „von dem Honigseim der schönen Literatur zu kosten“,[10] sondern förderte, mitten unter ihnen wohnend, auch die schon im Schulreglement verlangte „Anleitung zur . . . Poesie“.[11]

„Indessen hatte dies den Schaden, daß einige Schüler die eigentliche Gelehrsamkeit versäumten, und leidige Bellettristen wurden. Ein Paar davon sind auch als Schriftsteller zur Genüge

bekannt geworden“ schrieb 1785 launig der Mitauer Schulze, selbst ein Magdeburger, und mußte dabei wohl an den befreundeten[12] Schink denken. Dieser weilte seit 1768 als Alumnus auf dem Kloster, dessen romantischer Kreuzgang noch nach mehr als zwei Jahrzehnten in seiner Erinnerung[13] empfindsam auflebte.

Sind schon die aus öffentlichen Schuldeklamationen erhaltenen Verse Schinks, dessen poetisches Talent Patzke bereits im Zwölfjährigen ermutigte, in ihrem Odenton aus der Klopstockbegeisterung seiner Umgebung begreiflich, so scheinen sie mir gerade wegen ihrer Forciertheit[14] auch der individuellen Note nicht zu entbehren.

Wie eine zähe Weide zum weichen Mutterboden verhält sich Schink zu seiner Vaterstadt, und in seinem Charakter, den er selbst wiederholt in leicht verhüllten autobiographischen[15] Geständnissen skizzierte, liegt die Erklärung seines schriftstellerischen Wesens. Die Grundlage bildete ein stolzes Selbstgefühl, das er zusammen mit der Vogtländischen,[16] offenen Derbheit vom Vater geerbt haben mochte und das bei seiner reizbaren Natur leicht in Arroganz und Spottlust umschlug. Daneben war er von großer Schmiegsamkeit, so daß er sich zuweilen den Vorwurf eines Chamäleoncharakters gefallen lassen mußte. Die hierdurch bedingte Aufnahmefähigkeit ließ ihn daher nicht nur in unverlöschlichen Jugendeindrücken den maßvollen Rationalismus seiner Vaterstadt tief in sich aufnehmen, sondern, von der natürlichen Begeisterung seines Alters und Temperaments unterstützt, auch den Einflüssen des Sturm-und-Drangs die biegsame Natur leihen. Das trotzige Selbstbewußtsein aber, welches in seinem Gefühl der Überlegenheit über das literarisch tiefstehende Magdeburg den Keim zu baldiger „vieler Autor-Eitelkeit“[17] barg, rief eine frühe Abgeschlossenheit der Entwicklungsfähigkeit hervor, die den Bildungselementen einer neuen Zeit sich schnell schroff entgegensetzte. So kam es, daß Schink, bestärkt durch den Rationalismus Halles und Berliner Freunde, nach kurzem Schwanken, das aber auch schon nie den alten Kern verleugnete, in den Armen der deutschen Aufklärung seine geistige Heimat wiederfand, deren Ideale er bis an sein spätes Ende verteidigte.

Zusammen mit sechs anderen scheidenden „liebenswürdigen Scholaren“ wegen seines Fleißes und der „guten Aufführung“

belobt, sprach er am 23. April 1773, wie im Jahre zuvor für seine Mitschüler, doch diesmal sich miteinschließend, öffentlich die Abschiedsworte, nachdem er in einem deutschen Gedichte „Die Schrecken der Hölle“ geschildert hatte.

„Wenn man so tagtäglich in die Komödie geht, tagtäglich einen Lieblingsakteur, oder eine Lieblingsaktrise agiren sieht: wen sticht da nicht der Kizzel, auch so ein Ding zu machen und diesen Lieblingsakteur, und diese Lieblingsaktrise auch in seiner eignen Komödie agiren zu sehen?“ schrieb Schink später entschuldigend über die dramatische Jugendsünde eines Freundes (DF 465) und schloß insgeheim die Ursache seiner eigenen Dramenproduktion mit ein. Der Student der Theologie[18] ward Theaterdichter; der Übergang vollzog sich während des Trienniums auf der Universität Halle, an der Schink am 16. Mai 1773 eingeschrieben war. Und doch war gerade Halle damals jeglichen Schauspiels bar, nachdem diesmal die Rationalisten, Semler voran, eine Kabinettsordre Friedrichs des Großen vom 21. Juli 1771 heraufbeschworen hatten, die den Theaterbann über die Universitätsstadt verhängte, da aus Gründen des Geldes, der Zeit und guten Zucht öffentliche Vorstellungen „ganz und gar nicht für Städte sich schickten“, in denen junge Leute zum Staatsdienst ausgebildet würden.[19]

Der Zulauf zu Doebbelins Aufführungen hatte das Dekret veranlaßt. Dieser selbst war mit seiner Truppe vor dem endgültigen Erlaß bereits in Magdeburg.[20] Auf dem vordersten Saale des Rathauses, den er als erster statt der nicht ausreichenden Räume der Innungshäuser zum langjährigen Ärger[21] des Magistrats errang, gab er vom 25. Juni bis 28. September 1771 siebenundsiebzig Vorstellungen. Zwar ward auch hier ein geistlicher Angriff[22] nicht versäumt, wie auch noch nach mehr als einem Vierteljahrhundert die Schauspieler von den gesellschaftlichen Zirkeln Magdeburgs[23] ausgeschlossen waren; aber Schinks väterlicher Freund Patzke war dem Theater wohlgesinnt. So mag der Sechzehnjährige damals die ersten Bühneneindrücke empfangen und der Sara und Minna seines später so laut und oft gepriesenen Meisters Lessing zugejauchzt haben.

Als Student gehörte er nun zu denjenigen Hallenser Musensöhnen, die sich vor Lauchstädts und den Leipziger[24] Bühnen schadlos hielten. Er selbst nennt (Thz. 92 S. 624) 1774 und 1775

als seine Besuchszeiten der Seylerschen Vorstellungen in Leipzig, was sowohl mit deren Meßbesuchen[25] von Gotha her, wie mit Brandes' Angabe, Schink im Herbst 1774 hier kennen gelernt zu haben, zusammenstimmt. Ekhofs Bekanntschaft[26] und Spiel, besonders als Odoardo in Lessings Emilia legte den Grund für Schinks spätere Schriften zur Schauspielkunst; den werdenden Theaterdichter packte Diderots bürgerliches Drama gewaltig: „In.. diesem meinen neunzehnten Jahre sah ich die erste Vorstellung des Hausvaters.[27] Wie wol und wie weh es mir da im Herzen war, mit welchen Eindrükken ich da nach Haus ging, mich in mein Zimmer verschlos, all seine Szenen in meiner Seele wiederholte, die ganze Nacht mich mit diesen Auftritten herumwarf: ich weis das nicht auszudrükken; aber das weis ich, daß der Gedanke: du hast eine Komödie gesehen, mir garnicht in den Kopf wollte (DF 698f.)."

Zu diesen Berührungen mit der Bühne kam nun Schröders Aufforderung an die deutschen Schriftsteller vom 28. Februar 1775.[28] Und im selben Jahre ward noch Gianetta Montaldi von Schink in Hamburg[29] gespielt; es war das erste[30] Trauerspiel gewesen, dem Schröder den ausgesetzten Preis von hundert Talern zugestanden hatte.

Das Grundmotiv dieser fünf Akte ist eine Wiederbelebung der Sara Sampson. Wie die Marwood reist die Cornelia da Carpi dem geliebten Cotta Montaldi nach und rächt sich schließlich durch Ermordung der Rivalin Gianetta; in der Stimmung der Marwood erwartet sie den Cotta zu der erbetenen Zusammenkunft, um wie jene bei seiner Meldung aus dem Ton der Rache sogleich in den der Liebe umzuschlagen. Eine moralisierende Verflachung ist dadurch eingetreten, daß Cotta nur zur Rettung der Todkranken die Ehe versprochen hat und mit Gianetta zu Beginn der Handlung bereits acht Tage verheiratet ist. Eine pseudogeniemäßige Häufung von Effekten wird durch, teilweis wörtlichen Aufputz aus der Emilia Galotti, die Schink seit ihrem ersten Erscheinen immer wieder studierte (DF 358), dem Clavigo, besonders aber dem Othello gewonnen, und eine geheuchelte Wahnsinnsszene muß das Sturm-und-Drangähnliche Pathos verstärken.[31] Schink selbst hat später,[32] allerdings immer noch in der Täuschung, die Leidenschaft der Eifersucht bis auf ihre kleinsten Nuancen durchgeführt zu haben, auf die zahlreichen inneren Unwahr-

scheinlichkeiten der Verwicklung und die technisch ungeschickte dreimalige Lösung und Knüpfung des Knotens hingewiesen. Und schon im Druckjahr der Gianetta 1777[33] hat er sie dem von Schröder abgewiesenen „Julius von Tarent" untergeordnet. Daß aber das Stück, wie es Schröder ja allein mit dem Preis ausgesprochen haben wollte, zu den „brauchbaren"[34] gehörte, zeigt seine Darstellung bei Wäser, Schuch, Großmann, der kleineren Truppen nicht zu gedenken, wie auch, daß es noch 1787 eine Berliner Erstaufführung erlebte.[35]

Denselben vergeblichen Versuch eines Paktierens mit dem Sturm-und-Drang, ohne selbst innerlich ihm anzugehören, zeigen einige Balladen, die neben anderen rückweisenden[36] Gedichten 1775—1777 in den Leipziger, bei Schwickert und Weygand verlegten Musenalmanachen und im Göttinger Almanach erschienen. Teils folgen sie dem durch Gleim heraufbeschworenen, zwitterhaften Romanzentrott,[37] teils aber suchen sie Bürgers eigentliche Höhen durch äußerliche Nachahmung[38] zu erreichen. Goeckingk[39] schrieb an Bürger: „Mit Schinks Ballade war ich nichts weniger als zufrieden. Ich hab ihr auch die Gestalt gegeben welche sie hat, denn keine Strophe war correct, und das Ganze noch halb mal so lang." „Außerdem fällt mir von Signor Schink eine Ballade ein, die zwar schauerlich seyn soll, aber von Herzen läppisch ist", urteilte Bürger über ebendasselbe Gedicht, als er es im Göttinger Musenalmanach ein Jahr darauf gedruckt las.

Und ärgerlich fuhr er fort: „O, ihr nackärsigen Poetenknaben! Es ist ja gewißlich wahr und ein theüres wehrtes Wort: Gesch — — ist nicht gemahlt! Hast du denn wohl gelesen wie dieser Geselle Höltys Adelstan und Röschen in zwey glücklichen Morgen dramatisch verhunzt hat?" Bürger meinte das Singspiel Adelstan und Röschen, das von Schink in der Widmung an seine Schwester echt geniemäßig als „ganz erster Wurf" verkündet ward und 1776 zur Michaelismesse[40] erschien. Jedoch der Gehalt dieser stofflich dem Göttinger Musenalmanach von 1774 entlehnten zwei Akte zeigt den Autor weit vom Sturm-und-Drang entfernt. Der volkstümliche Dorfspuk Höltys ist in eine klägliche Stubenatmosphäre gezerrt und dem empfindsamen Rahmen einer tränenschwangeren Familie eingefügt, indem unter Einführung eines schwächlichen Vaters und zweier weiterer heulender Kinder nur die Katastrophe des Gedichts aufgeschwemmt ward. Aber in

Berlin[41] versprach man sich von dem singenden Geist Röschens als Bühnennovität viel, und der in Brüssel erscheinende Courier littéraire de l'Europe erklärte die Wertherische Todesart Adelstans als einen grand effort de génie.[42]

Schink selbst war inzwischen in die Heimatstadt Magdeburg zurückgekehrt. Doch der „unseelige Autorgeist" hatte ihn ergriffen, und jeden Augenblick war er zum Sprunge in literarischere Gefilde bereit. Ein erhaltener Brief[43] an Bertram vom 6. Mai 1776 spiegelt den ersten Schriftstellertaumel, der durch Lessings persönliche Aufmunterung[44] keine geringe Förderung erfahren haben mag, in seinen undeutlichen und hastigen Schriftzügen, wie im Inhalte trefflich wieder. Nach der Entschuldigung wegen verzögerter Antwort auf einen Brief „Gott weiß von welchen Datum!" fährt er fort „Aber mein Bester schimpfen Sie nicht auf mich, sondern auf den, der zuerst den unglücklichen Gedanken hatte: Schriftsteller zu werden. Seitdem dieser unseelige Autorgeist über mich gekom̄en, bin ich für die Freundschaft todt gewesen. Meine Verleger haben mich geplakt und geplagt. ." Aber nach der Aufzählung dessen, was nun doch erst nach der Messe fertig werden werde, kommt die Klage: „Hier leb ich jezt nicht recht mit meinem Schiksahl zufrieden, den̄ ich führe ein Leben ohne Bestim̄ung." Gern möcht er nach Berlin. Doch „keine geistliche Stelle!" „Wens so ein weltlich Amt wäre . . . zu dem es genug wäre, wenn man nur Kopf hat." Und nun endlich rückt er mit der Kernstelle des Briefes und seinem Ideale vor: „Ich habe eine Idee. . .: das Theater ist nun einmahl mein Stekkenpferd, u. ihm möcht ich mich vor mein Leben gern ganz widmen. Wie wenn Sie mich beim Döbbelin zum Theaterdichter engagirten. Ich verlange die Woche 2 Louisdor. Davor versprech ich ihm alle Jahre ein Original, ein Trauerspiel oder ein Lustspiel, ein Nachspiel u. zuweilen eine Uebersezzung aus den französisch. oder englisch. Jedes ein Jahrlang in Manuskript aufzuführen. Dabei versteht sich, daß so oft es die Gelegenheit erfodert, ich Vorspiele u. Prologe machen werde. Wenn Sie mir die Stelle verschaften, welch eine Freude! . . . Mein Hang zum Theater ist gar zu groß."

2.

Die Zeit des Übergangs.

Boie[1] grollte: „Den Schink hat Schröder auf sein Gewissen. Warum sein Stück gekrönt?“, das Berlinische litterarische Wochenblatt[2] aber rühmte:

„Den Dichter der Gianetta loben,
Nein das vermag ich nicht!
Von größern Geistern schon erhoben,
Bedarf es meines Lobes nicht.
Allein, daß große Geister leben,
Die ihm bewundernd Beyfall geben,
Daß Lessing, Wieland selbst, mit Lobe von ihm spricht,
Daß ist sein Lobgedicht!“

Der also Umstrittene selbst saß einige Monate nach diesem Lockruf, vermutlich seit Ende 1776[3] in der Hochburg der deutschen Aufklärung, teils als Mitarbeiter[4] Chr. A. Bertrams Zeitschriften fördernd, teils mit der Gründung eines Privattheaters[5] beschäftigt, vor allem aber vor der Bühne Doebbelins mit kritischem Behagen, wenn sich auch die Hoffnung auf eine Stelle als Theaterdichter nicht erfüllt hatte.

Für den Schriftsteller Schink bedeutete Berlin in zweifacher Hinsicht ein Übergangsstadium. Nachdem die Erstlinge nur eine Pseudogenieexistenz gezeigt hatten, trat hier einerseits an die Stelle des Paktierens mit der gleichaltrigen Generation der offene Bruch. Mit der berufsmäßigen Aufnahme der kritischen Tätigkeit bereitete sich andererseits die Erkenntnis der dramaturgischen Lebensaufgabe vor. In dem Trauerspiel „Lina von Waller“ und dem „Marionettentheater“ auf der einen, in der Abhandlung „Über Brockmanns Hamlet“ auf der andern Seite erhielten beide Momente zwar erst 1778 in selbständigen Schriften ihre Form; doch ihre Keime sind bereits für das Jahr 1776 erweisbar.

Der Lina von Waller, welche noch im März 1786 unter Bellomo in Weimar[6] gefiel und Vulpius zu einem Gedicht auf die Darstellerin der Titelrolle begeisterte, liegt eine wahre Begebenheit[7] zugrunde. Unschwer ist sie aus der im Gegensatz zur „Gianetta Montaldi“ einfachen Handlung herauszulösen. Sievers, der Liebhaber der Lina von Waller, einer angeblichen Witwe, wird durch die Ankunft ihres zur ehelichen Treue zurück-

kehrenden Gatten von der Geliebten zum Verzicht bewogen. Schink stellt die Leidenschaft des Sievers in den Vordergrund: sie veranlaßt in den ersten beiden Akten seine ebenso schnell auflodernde, wie vergehende Eifersucht, die der rivalisierende, aber edel wegtretende Freund Waldeck angefacht hat; sie veranlaßt schließlich den Wahnsinn des Sievers. Beide literarisch vorgebildeten Motive hatte Schink selbst schon in seinem dramatischen Erstling verwandt. Der dritte Akt, der jenen Ausbruch bringt, ist mit einer Einlage des Apothekermotivs aus Romeo und Julia nur äußerlich angefügt. Unbewußt sind die Motive den Idealen des Geniedramas entlehnt, mit Absicht ist die Sprache des Sturm-und-Drangs kopiert. Lina hat „Augen, die man bis in die Fingerspitzen fült“, von der „Fülle des Herzens“ wird gesprochen. Doch zusammen mit anderen Kraftausdrücken ward für die Neuausgabe von 1782 die Lenz-Klingerphrase „mögen sie mein Fell auf eine Trommel spannen, und auf mich pauken, wenn's nicht wahr ist“ getilgt und das pronominale Subjekt durchgeführt.

Denn Schink fand,[8] daß er, durch „das gräsliche Gesumse unserer Genies . . . schwirblicht gemacht“, ohne zu wollen selbst da „voller Geniedrang“ geschrieben habe, wo es nicht den allein als Schwärmer getadelten Sievers anging. Die auch schon in der Fassung von 1778 gegen das Geniewesen und das Wertherfieber besonders gerichtete Moral des Stückes spricht der Apotheker:

> „Ausschweifende Leidenschaften, überspannte Empfindungen, Originalgeist, zu heft'ge Befassung mit einem Gegenstand, unthät'ger Enthusiasmus, brausendes Blut, Lieblingsbegierden, denen man die Zügel schießen läßt, düstre Melankolie, die aus dem unthät'gen dichterschen, schwärmerschen Leben entspringt, der man hernach zu sehr nachhängt, das sind die Krankheiten unsers Zeitalters, von denen unsre wiz'gen Köpfe die Quelle sind (S. 75 f.).“

Diese oppositionelle Tendenz gestand Schink bereits im Dezember 1776 (BLW II, 370 f.), wenn er „diese ungeheure Gigantengenien“ als Tyrannen seiner Einbildungskraft anklagte und von „den wüsten, planlosen Labyrinthen der linkseitigen Nachkläffer Shakespeares“ sprach. Ist daher die Wandlung zum Gegner des Sturm-und-Drangs nicht unbedingt auf Kosten des Berliner Einflusses zu setzen, so mag doch immerhin die Bekanntschaft[9] mit J. J. Engel und Lessings Bruder, denen er

später je einen Band der Wiener Fragmente widmete, wie besonders der Verkehr mit den Freunden Bertram und W. S. Mylius die eingeborene Richtung verstärkt haben.

Denn wenn auch Ch. A. Bertram gegen Nicolai in einer 1775 gedruckten Privatvorlesung[10] für den Werther eintrat, so war es bei allem abwehrenden „Moral oder keine Moral“ doch nur ein Versuch, ihn, „wo nicht rechtfertigen, doch entschuldigen zu können“, der nicht vergaß, Werthers Geschichte das Unterrichtende zuzusprechen. Bertram meinte: „Wir können daraus lernen, daß wir die Liebe, die uns nicht glücklich machen kann, als unsern ärgsten Feind fliehen sollen.“ Schinks Lina von Waller predigte gegen eine „überspannte, tobende, ausbrausende Liebe“.

Auch Wilh. Christoph Siegmund Mylius,[11] den Schink schon in Halle kennen gelernt haben und mit dem er zu Leipzig in der Bewunderung Ekhofs[12] zusammengetroffen sein wird, war im Grunde dem Geist seiner Vaterstadt Berlin treu geblieben. Zwar zitiert er in seinen beiden Molièrebearbeitungen[13] von 1777 Shakespeare, Leisewitz, L. Ph. Hahn, Goethes Werther und Clavigo und legt nach dem Vorbilde des Götz ein ganzes Zigeunerballett ein, tauscht „entlehnte Kunstwörter“ wie Solo und Pas de deux „gegen schickliche teutsche“, wie „Alleintänze und Zweitänze“ um, verwendet die zeitgemäßen Elisionen häufigst, aber die durchaus reproduktive Haupttätigkeit seines Lebens war rückgewandt. Unter seinen Eindeutschungen, meist aus dem Französischen,[14] bezeichnen Destouches und Voltaire seine Stellung, ein „komisches Theater der Teutschen“[15] gab er mit andern heraus und ließ darin Krüger, Gellert, Schlegel neu erwachen.

Bertram und Mylius, deren inneres Verhältnis zum Sturm-und-Drang demjenigen ihres gleichalterigen Freundes verwandt erscheint, geben der Haltung Schinks eine typische Nuance.[16] Aber seine schnelle Einkehr und deren offene Kundgebung zeigen, daß er an Selbsterkenntnis und Kühnheit, deren Wurzeln in seinem Charakter aufzuzeigen versucht ward, den beiden überlegen war.

Dem Tendenzstück „Lina von Waller“ folgte noch im selben Herbst[17] 1778 das Marionettentheater,[18] eine grelle Farce, in zwei Teile zerfallend; beide sind kraß gegen die Genies gerichtet.

Der erste Teil „Hanswurst von Salzburg mit dem

hölzernen Gat. Historisches Schauspiel in drei Aufzügen" parodiert im Titel den Götz und wendet sich gegen das regellose und allzu natürliche Geniedrama. Mylius, dessen Molièreumschmelzung im „Hanswurst Doktor nolens volens" von 1777 ihm das Lob Flögels[19] eintrug, er habe damit die fast gänzlich verlorengegangene Originallaune des Hanswurst wieder auf die Bühne zu bringen versucht, mag anregend gewirkt haben; wie denn das Verhältnis von Stoffel Knips zu seiner Frau und das ihre zu Hanswurst im Marionettentheater (A I, 3ff) in der Posse von Mylius seinen milderen, aber auch schon derben Vorklang fand (S. 70f.). Ebenso ist die Grundlage der Handlung aus dem Verkehr mit Mylius zu begreifen. Denn wie in seiner von der Zeitkritik[20] gelobten Candideübersetzung, welche im Frühjahr 1778 erschien, gibt das Marionettentheater im Hanswurst die Geschichte eines Pechvogels.[21] Auch er wird verjagt, auch er rettet sich mit genauer Not aus einem Meeressturm, auch er gelangt in die Türkei und findet die ehemalige Geliebte wieder. Sprache und Charakter der Schinkischen Ausgestaltung wird gut durch den Titel einer verlorenen gleichzeitigen Satire bezeichnet: „Kleine oder poetische Scheißereien, sit venia verbo! — erstes Häufchen und zweites Häufchen".[22] Dabei ist die Zote teils durch ihre ewigen gegen das Geniedrama gerichteten Anmerkungen, welche die Absicht ohne jegliche Einkleidung verraten müssen, platt, teils dadurch, daß Hanswurst bald als Geniereprȧsentant, bald als dessen Ankläger spricht, jeglicher inneren Einheit bar. Die Knittelverse ahmen Goethe[23] nach, doch die innere Form gehört in eine Reihe mit der moralisierenden, plumpen Absichtlichkeit Nicolais im Feynen, kleynen Almanach, obwohl gerade an seiner Lektüre am Ende der Schinkischen Farce alle Personen sterben.

Der Staupbesen, der zweite Teil des Marionettentheaters, als „Dramatische Fantasei" bezeichnet, hat „Den deutschen Parnaß[24] ein Schauspiel im neuesten Geschmack" von 1776 zur Grundlage. Schink kann das gegen den „Götheanismus" vor allem gerichtete Stück mindestens durch die Ankündigung im Berlinischen literarischen Wochenblatt (1777 I, 255), an dem er Mitarbeiter war, kennen gelernt haben. Auch bei ihm sind die Musen „Mistmenscher" geworden, doch klagen sie nicht an, sondern werden verklagt; ebenso hält bei Schink Apollo über die Un-

ordnung des Parnasses Gericht, doch nicht über die Dichter aller Nationen und Zeiten, sondern über die Bardensänger, welche in Schweine, die „Volksliederleirer“, welche in Esel verwandelt werden, über die Kunstrichter, Philosophen, Satirenschreiber und die Musen Thalia und Melpomene, die Grazien, die Journalisten und Zeitungsschreiber, welche andere Verwandlungen und Strafen erleiden müssen. Kurz es ist eine zweiaktige alberne Karikatur auf den gesamten Genieparnaß in Prosa mit Gesangseinlagen und vorwiegend in Revueform.

Daß, wie eine Zeitstimme[25] meldet, das Marionettentheater „so verschrieen es auch ist, einem unserer ersten Dichter den Wunsch ablokte: Ich möcht' es wol gemacht haben, wenn's nur Niemand erführe!“ vermag ich bei aller anerkennenswerten, frech-derben Geradheit wegen seiner künstlerischen Armut nicht zu glauben.

Die „Lina von Waller“, wie das „Marionettentheater“ griffen die Folgen Goethescher Dichtungen an, doch Hanswursts Schatten verwahrte sich in einem Epiloge der Farce dagegen, etwa das Genie der Goethe und Lenz zu verkennen, vielmehr habe man sie nur partem pro toto genannt, um die kleinen nachkläffenden Hunde des imitatorum pecus zu verspotten.

Bis in dasselbe Jahr 1776, wo sich die Keime dieser Abrechnung fanden, gehen die nachweisbaren Anfänge von Schinks kritischer Tätigkeit zurück. Er selbst gedenkt schon in Magdeburg[26] einer Stella-Rezension; wichtig ist, daß 1777 (BLW 579) „Natur und Lessing“ als „der einzige Kodex“ bezeichnet ward, den er täglich über seine Kunst zu Rate ziehe. Das Studium der Bühne bezeugt die „Chronick[27] der Berliner Bühne“, die Schink für Bertrams Litteratur- und Theaterzeitung 1778 eine kleine Zeit lieferte, aber am 25. April bereits abschloß, um ausführlichere Besprechungen von Dramen und Schauspielern in einem eigenen Blatte zu geben, welches ohne Fortsetzung im Spätsommer 1778 erschienen sein soll[28] und verloren ist.

Als später, kritischer Nachklang der Lobpreisungen des im Winter zuvor in Berlin gefeierten Mimen erschien in dem für Schink so fruchtbaren Jahre 1778 die Schrift Über Brockmanns Hamlet auf der Herbstmesse, die erste positiv wertvolle Leistung, der Ausgangspunkt aller spätern Schauspielerbetrachtung.

Zum erstenmal gab hier Schink ein Beispiel seiner in Wien und Hamburg weiter gepflegten Rollen- und Schauspielercharakteristik. Und abgesehen von methodischen Grundgedanken Lessings scheint vor Schink weder der Charakter Hamlets von einem Deutschen, noch ein deutscher Schauspieler in einer Einzelleistung so ausführlich behandelt worden zu sein. Schink wenigstens war sich durchaus einer Neuschöpfung bewußt und bezeichnete sie als den ersten Gang „auf einem in Teutschland noch unbetretenen Wege“,[29] und der Wiener Journalist Johann Friedel[30] unterstützte durch seine öffentliche Empfehlung dieses Weges der Charakteristik jene Behauptung.

Es ist aber bezeichnend, daß die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung (1778 S. 474) bei der Suche nach einer Parallele auf die Abhandlungen des Gießener Schmidt über die Emilia Galotti und den Götz verfiel, in denen doch der schauspielerischen Darstellung nicht gedacht war. Denn auch der nervus rerum der Schinkischen Schrift war nicht eigentlich Brockmann, sondern Hamlets Charakter, welcher in häufigem Widerspruch[31] zu der Auffassung dieses Schauspielers entwickelt ward. Und während der Einfluß von Lichtenbergs Londoner Briefen doch nur zweifelhaft[32] ist, scheint die Benutzung der 1775 aus dem Englischen übersetzten Schrift William Richardsons[33] „über die wichtigsten Charaktere Shakespeares“ wahrscheinlich. Wich die hier gebotene Charakterschilderung Hamlets auch in ihrer Tendenz ab, so war doch die Einheitlichkeit des Charakters, ferner vor allem die mannigfaltige Nuancierung im Steigen und Fallen der Affekte für Hamlets Reden ausgeführt. Einige wörtliche Anklänge[34] stützen die Quellenannahme. Daß Schink aber auch das, was er vom Schauspieler Brockmann brachte, bei seinem zwölfmaligen[35] Besuch der Hamletvorstellung gut beobachtet hatte, bestätigt ein Brief Mendelssohns[36] an den bekannten Arzt Zimmermann; auch er meint, „daß er [Brockmann] die allmähliche Gradation und die mannigfaltigen Abänderungen der Laune und Gemütsbeschaffenheit, in welche der Dichter diesen unnachahmlichen Charakter geraten läßt, nicht genug studirt habe“. Gleich der Berliner Litteratur- und Theaterzeitung[37] berichtet der Schröderbiograph Meyer,[38] daß Schinks Auffassung Hamlets gleichsam eine Schilderung des ungekannten Spiels Schröders gewesen, und fügt hinzu, daß Brockmann ihr nach der Lektüre später gefolgt sei.

Eine Stelle als Theaterdichter, die er immer noch ersehnte, erreichte Schink zwar bei Schröder[39] in Hamburg nicht, doch brach er am 6. März 1779[40] in gleicher Stellung mit einer eben gegründeten Schauspielergesellschaft nach Hannover auf. Seine dortige Tätigkeit zeigt, daß er, an Reife gefördert, von den überschwänglichen Zumutungen vor drei Jahren zurückgekommen war. Über den Dichter hatte der Dramaturg gesiegt.

3.

Der Dramaturg.

Als Schink 1782 in Wien mit einer Sammlung von Dramen, die teils in Berlin, teils in Hannover entstanden waren, in seinem „ersten Beitrag" „zum Behuf des Teutschen Teaters" hervortrat, gestand[1] er ein: „Die Rechte des debütierenden Autors haben aufgehört; Lust und Liebe zum Dinge — erkenn ich! — sind noch lange kein Beruf; und von meinem Genie — wenn ich mich anders dessen rümen kann! — fül ich, daß es mehr das Genie des dramatischen Kunstrichters, als des dramatischen Dichters sei!"[2] „Fremde Arbeiten hingegen, wenn es nöthig ist, hier und da genießbarer machen", das getraue er sich wohl, fügte Schink im Hinblick auf seine Dramenbearbeitungen 1789 in Hamburg einem ähnlichen ehrlichen Geständnis hinzu (DM: Ankündigung).

Diesem dualistischen Lebensplan, dessen Werden nach der kritischen Seite hin bis in das Jahr 1776 zurückverfolgt ward, ist Schink bis an sein spätes Ende treu geblieben. Aber der Höhepunkt der historisch wichtigeren kritischen Schriften, wie sie die „Dramaturgischen Fragmente" und die „Dramaturgischen Monate" zusammen mit der zeitlich dazwischenliegenden Satire des „Theaters zu Abdera" dokumentieren, fallen in die achtziger und beginnenden neunziger Jahre. Die Wende des Jahres 1778 bedeutet mit seiner Dramenbearbeitung für die Nouseulsche Truppe der Hannöverschen Bühne den praktischen Beginn.

Das Schauspielerehepaar Nouseul war 1778[3] zu Doebbelin gekommen, und Madame Nouseul, deren Talent Lessings Empfehlung erhielt und Engels und Ramlers Bewunderung[4] erregte, hatte sogleich Schinks schwärmerische Verehrung in einer Geburtstagshymne[5] erfahren. Als Donna Sensali in D'Ariens Laura

Rosetti begeisterte sie ihn im selben Jahre noch zur melodramatischen Bearbeitung der Althäa Ovids,[6] gewann auf die Komposition seiner „Dramaturgischen Fragmente", wie auf die Mutterrolle der Coriolanbearbeitung Einfluß und ward in seinen „Zusätzen und Berichtigungen zur Gallerie der teutschen Schauspieler und Schauspielerinnen" 1783 überschwänglich gepriesen. Wenn Schink ihr hier neben „Adel und Majestät" „Menschlichkeit"[7] zusprach, konnte das der Dramatiker Collin als das „Urteil eines kunstkündigen und getreuen Beobachters" noch im Nekrologe der 1804 Verstorbenen bestätigen.

Collins treffende Charakteristik dieser auf Schinks Leben und Schaffen einflußreichen Frau mag an diesem inneren und äußeren Wendepunkt eingeschaltet[8] werden.

„Sie war ein heroisches Weib im Leben und auf der Bühne. Wie sichtbar trug ihr ganzes Aeußere das Gepräge eines fortgesetzten inneren Kampfes; der schmerzhaft angezogene Mund, die Wolke über ihren Augenbrauen, der zurückgehaltene Körper zeigten, daß sie in ihrem Leben viel gekämpft und gelitten haben mußte, sowie ihr abgemessener feyerlicher Gang, das hohe Tragen ihres Hauptes, das Herabsehende ihres Blicks, den Adel der Seele verkündeten, mit dem sie ihre Leiden zu tragen gewohnt war. Jemand, der sie sehr genau kannte, und Gelegenheit hatte, sie in den wichtigsten Zeitpunkten ihres Lebens zu betrachten, versicherte: nur selten, nur bey sehr starken Anlässen sey ihr Schmerz ausgebrochen, aber dann heftig und schnell.[9] Immer hatte sie ihn bald in ihre Brust zurückgewiesen, und zur Klage zu stolz, ihn ängstlich verborgen. Wie Jedermann, der in seinem Lebenslaufe oft durch Menschen getäuscht, betrogen wurde, erschien auch sie bey der ersten Bekanntschaft umsichtig, fremd, hoch und kalt. Man glaubte sie eine Königin Elisabeth auch in ihrem Hause."

In dieser Rolle aus Shakespeares Richard III. ward die Heroine, welche mit dem kunstverwandten Ekhof auch die gleiche Stärke in hochkomischen Rollen teilte, für die Schauspielergalerie des Wiener Burgtheaters[10] gemalt. In Berlin debütierte sie 1778 in der Alexandrinertragödie Codrus.[11]

Im Frühjahr 1779 stellte sich ihr Gatte Joseph Nouseul[12] an die Spitze einer Gesellschaft, die „künftig immer im Hannoverischen Lande bleiben" und dafür „die vom Könige ausgesetzten

jährlichen 1000 Thlr. nebst freier Musik und Beleuchtung“ beziehen wollte. Im Sommer spielte man in Pyrmont, kehrte dann wieder nach Hannover zurück. Schink hatte sich als Theaterdichter beigesellt, der — interessant genug — „zuweilen zärtliche Väter“ spielte.[13]

Von seiner schriftstellerischen Tätigkeit für diese kurzlebige Bühne ist der für die Eröffnungsvorstellung „mit vieler Einsicht“ umgearbeitete Makbeth bemerkenswert.[14] Vor Schiller[15] wurden schon hier die Hexen in eine höhere Sphäre gehoben, nicht aber zu Botinnen eines hohen, unbegreiflichen Schicksals antiken Angedenkens, sondern bei rationalistischer Ablehnung des Geisterglaubens zu Strafgöttinnen, „die das Schicksal ausgesandt hätte, Makbets Uibermut zu züchtigen“; diese Szenen allein sind durch ihre Wiedergabe in den „Dramaturgischen Fragmenten“ erhalten[16] (DF 314 ff.). Doch die moralisierende Tendenz ist deutlich und wird trefflich durch die Schlußworte der im übrigen gleichfalls verlorenen,[17] aber anscheinend von derselben Auffassung beherrschten, späteren Bearbeitung Dalbergs kommentiert: „Verfluchter Ehrgeiz — ich sterbe — dein Opfer.“

Bereits im Februar 1780 meldete die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung (S. 96), daß die Nouseulsche Gesellschaft vor einiger Zeit auseinandergegangen sei. Am 20. Januar war Madame Nouseul das erste Mal auf der Wiener Nationalbühne aufgetreten und hatte „bis auf ihr leise Sprechen, sehr gefallen“ (ebenda). Während die Heroine, welche außerhalb des Theaters ganz einsam lebte,[18] erst durch ihren plötzlichen Tod, der sie gerade nach gewährter, langerwünschter Gehaltserhöhung traf, der Wiener Bühne entrissen ward, schied ihr Mann bereits 1781,[19] gehörte dem Nationaltheater aber von 1800—1813 wieder an. Seit Anfang 1783[20] leitete er eine eigene Truppe im Kärnthnerthortheater, ging aber noch im selben Frühjahr nach Graz in gleicher Absicht. Schink, welcher seine edle, große Erscheinung, sein vornehmes Spiel und seine pädagogischen Talente rühmte, folgte ihm dorthin, wie er auch 1780[21] nach Wien gekommen war.

Der baldige Bruch von Schinks Verhältnis zur Nationalbühne, der seine herben Wahrheiten in den „Dramaturgischen Fragmenten“ verschärft haben wird, knüpft sich an das fünfaktige Schauspiel Die Nebenbuhlerinnen, eine Bearbeitung des Goldonischen „Vater aus Liebe“, welche 1782 gedruckt[22] und u. a.

von Großmann. Wäser, auch in Brünn ohne sonderlichen Beifall, erfolgreich in Graz aufgeführt ward.[23] Zuerst für die Hannöversche Bühne bearbeitet, erlebte das Stück dort drei Aufführungen. Eine neue Bearbeitung ward Stephanie dem Jüngern für Wien versprochen, nach Schinks Ankunft von dem Theatralausschuß nach Einsicht des unvollendeten Manuskripts ermuntert, endlich mit dem Preis der dritten Einnahme bedacht; doch wurde die Aufführung auf den schlechtesten Theatermonat, den August, verschoben. Es war ein ganz neues Stück geworden, „in dem, außer der Intrigue des verkleideten Kapitäns, drei bis vier Szenen und einigen Bonmots, Goldoni nichts mehr sein nennen konnte" und, wie hinzugefügt werden kann, dem das Motiv der verlassenen, aber ihre Rechte geltend machenden Geliebten aus Lessing, das der beiden Brüder, die sich um dasselbe Mädchen bewerben, aus dem Sturm-und-Drang-Drama, doch mit untragischem Ende eingefügt ward. Schink opponierte gegen solche unzeitige Aufführung. Die Antwort waren neue Aussetzungen an der Bearbeitung. Er kam ihnen nach; doch, weil er sich einigen, da sie das Stück „zum klaren Unsinn gemacht hätten", widersetzte, erhielt er es schließlich zurück mit dem Bedeuten, ein neues oder die vorausbezahlte Summe einzuliefern. Mit der Genugtuung, die er von „des Kaisers Majestät" dafür erhielt, daß man ihn statt in vier Wochen abzufertigen, mehr als sechs Monate gesetzwidrig hingezogen hatte, konnte Schink, wie er selbst gesteht, zufrieden sein.[24]

Daß in der Müllerschen Theatralpflanzschule, für die Schink um diese Zeit einige kleine Stücke schrieb, u. a. das Vorbereitungsspiel zum Hamlet[25] Shakespeare in der Klemme von den Kindern bei „schreiendem Beifall" aufgeführt ward, mochte Schink ein geringer Ersatz erscheinen. Die ebenfalls für diese jugendlichen Darsteller hergestellte dreiaktige Bearbeitung des Shakespeareschen Sturm, welche das neue Jahr am 21. Januar 1781 einleitete und von Aspelmayer komponiert ward, ist gleich der Makbethbearbeitung verloren.[26]

Indes auf der Bühne seines ersten Ruhmes waren 1781[27] zwei weitere Bearbeitungen Schinks, beide nach Shakespeare und wiederum Hamburger Preisstücke,[28] über die Bretter gegangen: Gasner der zweite oder die bezähmte Widerbellerin und Koriolan, jenes noch im Winter, dieses am 21. Mai 1781.

Von Schinks zahlreichen Dramenbearbeitungen seien diese beiden allein zur ausführlichern Besprechung ausgehoben;[29] nicht nur weil sie zur Kenntnis der Auffassung Shakespeares im 18. Jahrhundert beitragen, sondern weil sie auch für Schinks schriftstellerische Charakteristik durchaus als bezeichnende Vertreter seiner Bearbeitungsweise gelten und genügen können.

Das Lustspiel Gasner der zweite oder die bezähmte Widerbellerin ist das meistaufgeführte Stück Schinks.[30] In Berlin ward es von 1783—1787 mindestens siebzehnmal gespielt, in Hamburg, Graz, Belgrad, Oedenburg und Hermannstadt in Siebenbürgen, in Petersburg, Riga und Frankfurt ging es über die Bretter; in Mannheim fanden von 1781—98 dreiundzwanzig Vorstellungen statt. Dabei hat Mannheim höchstwahrscheinlich nach einem Raubmanuskript gespielt. Schink hatte seine Bearbeitung 1781 nur dem Hamburgischen Theater verkauft und wendete sich daher mit scharfen Worten gegen eine Ankündigung des Exjesuiten und Schriftstellers Klein in Mannheim, welche schon vor Schinks eigener Veröffentlichung einen Druck versprach.[31] Schinks eigene Publikation erschien 1782[32] in seiner Sammlung „Zum Behuf des Teutschen Teaters", das Bühnenmanuskript Mannheims trägt die Jahreszahl 1781.[33]

Von den geringen Abweichungen dieses den Urtext vertretenden Manuskripts, das wohl „nach The Taming of the schrew(!) von Shakespear" schreibt, aber Schinks Namen völlig unterdrückt, sind nur die noch vom englischen Original mehr beibehaltenen Wortwitze als Repräsentanten eines frühern Bearbeitungsstadiums bemerkenswert.

Die Art der Bearbeitung ist durch die von Gottsched für das Lustspiel wieder eingeführte freiere Weise der Übertragung bestimmt, welche Goethe als die parodistische bezeichnete, Schink besonders an Gotter rühmte und Schröder 1775 dergestalt bewertete, daß er „eine solche Verpflanzung einer sonst übrigens getreuen Übersezzung" vorziehe.[34] Demgemäß spielt das Stück „zu Wien und zu Nußdorf unfern Wien". Es handelt sich bei der Widerspenstigen um Franziska, die Tochter des Edlen von Boem und statt Petruchio erscheint ein österreichischer Hauptmann, der in scherzhafter Parallele zu dem damals noch in aller Munde lebenden süddeutschen Teufelsbanner[35] den Namen Gasner führt.

Shakespeare hatte den höfischen und intriguanten Kreis um Bianca im Gegensatz zur Geradheit des Paares Katharina und Petruchio über seine Quelle hinaus ausgestaltet,[36] Schink ging hinter die Kargheit der älteren Taming of a Shrew zurück, indem er die ganze Biancapartie samt dem Rahmenspiel strich und dadurch nur vier Akte erhielt. Aber weiter ging Schink auf Shakespeares Bahn, wenn er der schon bei diesem gemilderten Derbheit nun auch eine der Aufklärung gemäße Motivierung gab. Franziska durfte nicht von Natur so bösartig sein, und Gasner durfte nicht nur einer Geldheirat wegen solchen weiblichen Drachen umwerben; „denn Gasner wäre ein verächtlicher Mensch, wenn er aus Eigennütz sich entschlösse, an eine Tollhäuslerin sich zu ketten“ schrieb beifällig eine Mannheimer Kritik 1794.[37] Darum ward ihr Verhalten durch die Annahme des Verdrusses über die bei Schink vorausgesetzte frühere Verheiratung zweier Schwestern ursächlich gemildert und der Übergang zur Besserung mehr präpariert.[38] Und während Shakespeares Petruchio noch nach allen Prüfungen kurz zu seiner Siegesfeier kommandiert: come, Kate, we'll to bed, wartet Gasner nur darauf, sie seine Zärtlichkeit empfinden zu lassen. Es treffen hier nicht two raging fires zusammen, von denen das starke dem naturgegebenen stärkeren weicht, sondern zwei Menschen, von denen der eine aus den Bahnen der jedem eingeborenen guten Natur abgeirrt ist und nun durch eine moralische Niederlage von seiner Torheit gebessert wird. „Izt, da sie nun auch einen Mann hat, und noch dazu einen Mann, der sie liebt, der aber auch zuweilen das Talent hat, sie bas zu kwälen, wenn sie widerspenstig ist: sieht sie das unsittliche, erniedrigende ihres Karakters ein, und ist sehr gern bereit, nachzugeben und besser zu werden.“[39] Dennoch ist die derbe Tonart wenig nur gemildert; weshalb Schink wohl auch die Bezeichnung „Posse“ wählte, da sie von seinen französischen Lustspielidealen abwich. Doch dem Familienelemente des moralischen Bürgertums der Aufklärung konnte Schink nicht entraten.

Shakespeares Baptista begnügte sich mit der klingenden Belohnung der gelungenen Wette und nur im letzten Verse klingt leise das Gefühl hindurch; Schinks Edler von Boem stellt das Gemütselement breit voran: „Herzlichen Dank dafür, lieber Gasner, Sie lassen mich heute die Freude eines Vaters empfinden,

der sein neugebohrenes Kind an sein Herz drückt. Sie geben mir heute eine neue Tochter. Lassen Sie sich dafür an mein Herz drücken. — Ihre Wette haben Sie gewonnen, und da Sie mir mein verlorenes Schaf gerettet haben, leg ich Ihnen noch 1000 Dukaten zu Ihrer Mitgift zu. Eine so außerordentliche Tochter verdient auch eine außerordentliche Mitgift (IV, 9)".

Von dem durch seine Kleistverballhornungen übelbeleumdeten Wiener Theaterdirektor und Bühnendichter Holbein[40] ist 1822 eine neue Bearbeitung des Schinkischen Stückes erschienen. Der enge Rahmen ward beibehalten, doch der Ton mehr auf den der modernen Gesellschaftskonversation gestimmt. Franziska ist hier der verzogene, aber gutherzige Eigensinn, auch der Oberst von Kraft ist blässer geworden; grellste Theatereffekte werden nicht gescheut.[41] Mit den neuen Titelworten des Stückes „Liebe kann alles" endet Franziska hier ihre ins Schnippische gewendete Rede; darauf umarmt sie den Obersten, der Vater tritt segnend dazu, die Schwestern umarmen ihre Männer, und unisono ertönt „Liebe kann alles".[42]

Noch Tieck schrieb sich eine Briefstelle Schröders ab:[43] „Es ist Schade, daß man ein so gutes Stück wie ‚Gassner der zweite' in ein Nachspiel[44] verwandelt" und fügte hinzu, daß dieses Stück ein gutes Lustspiel und für jene Zeit lobenswert bearbeitet sei, ohne jedoch den Wunsch einer Übernahme des Originals — „mit wenigen Auslassungen und verständigen Änderungen" — für die Bühne seiner Gegenwart zu unterdrücken.

Dagegen fand Schinks Koriolan schon bei den Zeitgenossen keinen Beifall. Zwar gefiel Fleck als Menenius bei der Hamburger Erstaufführung[45] ungemein, aber das Ganze nicht. Und als es Brockmann am 13. April 1780[46] des theatralischen Sujets wegen und da „der Verfasser ein schon seit Jahren bekannter und beliebter Dichter und Dramaturg" sei, auf die Wiener Bühne brachte, konnte er in seinem Rechenschaftsbericht nur sagen: „Aber der Erfolg entsprach meiner Erwartung nicht."[47]

In Druck erschien die Bearbeitung erst 1790. Einzelne 1783[48] veröffentlichte Szenen spielen vor Corioli, das später ganz fortfiel. Auch die 1788[49] dem Publikum gebotenen Proben zeigen durch ihre Abweichung von der Schlußfassung von 1790 den feilenden Dramaturgen.[50]

Wieder ist die Handlung des Stückes durch Schink ver-

einfacht worden. Mit der straffen Zusammenfassung der zahlreichen Ortsangaben Shakespeares auf höchstens eine Verwandlung in einem Akt geht eine große Magerkeit des Gehaltes Hand in Hand. Kein Bürgerhaufen, kein Kampf vor Corioli, keine Dienerszene usw., kurz keine Spiegelung der Ereignisse in den Köpfen der Menge, sondern karge Dialoge und Monologe; kein Repräsentant einer Weltanschauung, sondern ein von der Leidenschaft des Stolzes beherrschter Trotzkopf. Darum auch keine eigentliche Tragödie, sondern entsprechend der Makbethauffassung eine moralische Abhandlung über den bestraften Stolz, dessen weitere Herausarbeitung noch von 1788 bis zur Endredaktion erkennbar ist.

In vollkommener Übereinstimmung mit der Zeitkritik, welche 1791 über Coriolans Charakter den Stab bricht:[51] „der unbändige Stolz dieses Mannes ist zurückstoßend", stehen auch Schinks Helden Freund und Feind moralisierend gegenüber. Die Mutter bittet ihn nicht, sich nur diesmal raten zu lassen, sondern macht ihm Vorwürfe. Gleich den Hexen im Makbeth wird die Gegenpartei der Tribunen und die Aufidius als eine Art höllischer Elemente aufgefaßt, die gleich dem Bösen in der Weltordnung dazu da ist, durch Anstachelung der Leidenschaften desto eher die Erkenntnis ihrer unvorteilhaften Maßlosigkeit zu befördern. In diesem Sinne der Aufklärungstheologie widerspricht auch Aufidius einer schnellen Ermordung, da Koriolan noch mehr seinem Verderben entgegengreifen müsse (V. 8).

Wie in die spätere Bearbeitung Dalbergs[52] ward von Schink das Familienelement in Shakespeares Stück stark hineingetragen. Gleich im Eingang des Stückes sitzt die Gattin „melancholisch an einem Tisch, den Kopf auf den Arm stützend", Coriolans Taten werden zuerst in sein Haus gemeldet. Und während er selbst bei Shakespeare nach seinem Empfang zuerst zu den Patriziern geht, wo er nicht bloß Glückwünsche, sondern auch mannigfache Ehre zu erhalten habe, begibt er sich bei Schink sogleich an den häuslichen Herd.

Den Ausgang bestimmte[53] die Rücksicht auf einen effektvollen Theaterabgang und die Madame Nouseul, welche die Mutterrolle in Wien spielte. Unvermittelt stürzt sie noch einmal auf die Bühne, um ihren Sohn zu schützen, und als er unter den Mörderhänden fällt, stirbt sie, die bei Schink von Beginn an

furiöse Sturm-und-Drangelemente zeigt, im Wahnsinn, dessen Worte an Makbeth[54] erinnern. Aufidius aber, dessen Eifersucht Schink „anschauender“ und darum „menschlicher und unseres Teilnehmens würdiger“ zu gestalten bestrebt war,[55] wird von aufrichtiger Reue ergriffen: „Koriolan, Veturia, größere Namen wird nie ein Römer aussprechen.“

Diese Namensänderung der Shakespeareschen Volumnia nahm Schink erst nach den Proben von 1788, wohl um das Publikum nicht zu verwirren, im Anschluß an Dyks Coriolan[56] vor, der bereits 1785 aufgeführt und 1786 gedruckt war. Hier war das Operieren mit Menschenmassen[57] im Gegensatz zu Schink, der einen Einfluß mit Recht ablehnte,[58] wirksam verwandt; doch wurden neben einer Zwischenaktssymphonie auch Licht- und andere theatralische Effekte nicht gespart. Hatte Schink das Motiv des Stolzes als strafbare Leidenschaft einseitig aus Shakespeare herausgelöst, so war hier das Schicksal eines Patrioten[59] nach eigenem breiten Quellenstudium mit rührendem Ausgang behandelt.

Beide Shakespearebearbeitungen Schinks sind in Prosa. Beide zeigen drei gemeinsame Prinzipien: die Vereinfachung des Planes, das Hineintragen des Familienhaften, wie Schink denn Shakespeares Coriolan geradezu als „Familiengemälde“ eines Helden bezeichnete (DF 1073), und vor allem die Umbiegung ins Moralische — kurz, die Ideale des bürgerlichen Dramas. Eine Bestätigung findet dies aus den beiden Dramen Abstrahierte in den Gründen, die Schink in der Selbstrezension[60] einer anderen Bearbeitung nach Cibbers Careless husband entwickelte. Eine Parallele bietet seine sonstige Stellung zu Shakespeare. Es ist eben diese produktive Kritik nur die praktische Anwendung derjenigen Grundauffassung vom Drama, welche nach dem knappen Geplänkel von Berliner Kritiken in Wien gleichzeitig mit den beiden Bearbeitungen in einer umfangreichen, periodischen Zeitschrift ans Licht trat.

Am 22. März 1781 unterzeichnete Schink die Ankündigung seiner Dramaturgischen Fragmente. Monatlich sollte ein Stück von mehr als hundert Seiten erscheinen, drei davon einen Band ausmachen. Vier Bände sind erschienen, doch das letzte Stück ist erst im Februar 1783 fertig geworden. Die hierin be-

sprochenen 33 Dramen knüpfen meist an das Wiener Repertoir[61] an. Die Stellung der Eugenie des Beaumarchais an den Anfang und der Sara Sampson Lessings an den Schluß wird durch das Spiel der Madame Nouseul bestimmt worden sein; denn sie debütierte in Wien als Madame Meurer, in der Eugenie und die Zergliederung ihrer Marwood, die Bertram als das beste Stück dieser kritischen Schrift bezeichnete, gab einen begeisterten Schlußakkord her.[62]

Aber wie Schink in der Ankündigung ausdrücklich betonte, daß er nicht nur über das Wiener, sondern über das Schauspielwesen überhaupt schreibe, so sind auch die Voraussetzungen seiner theoretischen Kritik außerhalb der Wirkungsstätte von Sonnenfels, dem er den dritten Band seiner Fragmente widmete, zu finden. Er, der zu stolz war, ungerufen seinen berühmteren Vorgänger aufzusuchen, und den man einen anderen Sonnenfels im befreundeten Berlin nannte,[63] hat von dem Verfasser der Briefe über die Wienerische Schaubühne keinen Einfluß erfahren. Vielmehr sind ihm die Ideale seiner früheren Jahre vorbildlich geblieben.

Des tiefen Eindrucks der Vorstellung von Diderots Hausvater auf den neunzehnjährigen Studenten der Theologie ward gedacht. Im selben Jahre griff er auch zu den theoretischen Schriften des Franzosen (DF 698). Das Berliner Lessingstudium ward erwähnt. Das Resultat war, daß Schink beider Namen nie ohne Enthusiasmus aussprach. Offen bekannte er sich als ihren dankbaren Schüler und gestand: „Ich habe keinen Ehrgeiz, als auf dem Pfad nachzugehen, den sie gebant, keinen Rum, als das näher zu entwikkeln, was diese vortreflichen Männer gedacht haben, und wenn mir das gelingt, wenn ich dazu Kräfte zeige, und nur hier und da neue Pfade in noch unbekannte Gegenden auszeichne: so werd ich es nie bereuen, mich zum Dramaturgen aufgeworfen zu haben (DF 697f.).“ Nimmt man zu diesem grundlegenden Bekenntnis noch das methodische Anknüpfen an die eigene Berliner Hamletzergliederung, welches bald in geringerer, bald in ebensolcher Ausführlichkeit für Dichter und Schauspieler zahlreich innerhalb der Dramenkritiken aufgenommen und von Schink als das „vorzüglichste und eigentümlichste Verdienst“ wiederholt[64] in Anspruch genommen ward, so sind die Voraussetzungen dieser Dramaturgischen Fragmente beschrieben. Sie,

wie die übrigen Schriften zur Dramen- und Theaterkritik werden die Grundlage für die beiden folgenden Kapitel dieser Arbeit bilden, welche ausführlich die Stellung Schinks zum Drama seiner Zeit und zur Schauspielkunst erörtern sollen. An dieser Stelle sei daher nur einer wertvollen Zeitkritik und dessen gedacht, was für die Charakteristik Schinks als fortleitendes Element erscheint.

Die geringe norddeutsche Wirkung der Dramaturgischen Fragmente, die „so sehr den Beifall der Kenner erhalten haben", ward von zwei Zeitstimmen aus der abgeschlossenen Lage des österreichischen Buchhandels erklärt;[65] doch in Wien kam schon während des Erscheinens im Sommer 1782 ein „Schreiben. An den Herrn Schink, über die ersten sechs Hefte seiner dramaturgischen Fragmente, und über Deutschlands Theaterwesen und Kunstrichterey"[66] heraus. Der Verfasser der Broschüre war der österreichische Dramatiker Ayrenhoff, dessen „Postzug" Friedrich der Große weit über die sonstige Dramenproduktion Deutschlands erhoben und mit Molière in einem Atem genannt hatte. Schink hatte sich über die tragédie classique im Sinne der Hamburgischen Dramaturgie geäußert, Ayrenhoff, auch als radikaler Verfechter der drei Einheiten historisch vor Lessing gehörig, trat für die französische Tragödie sans phrase ein. Besonders aber war ihm der Shakespeareenthusiasmus Schinks ein Stein des Anstoßes. Ayrenhoff sah in Shakespeare den bewußten „größten von allen — Schilderern dramatischer Karikaturen", der noch jetzt im Jenseits lachen werde, „daß zweyhundert Jahre nach ihm, eine Menge deutscher Kunstrichter, eben dasjenige am allermeisten an seinen Werken bewundern, wodurch er nur vom Pöbel seinerzeit bewundert werden wollte."[67] Dazu kam, daß Ayrenhoff, durch die temperamentvolle Jugendsprache getäuscht, Schinks eigene aufklärerische Schranken und Eingeständnisse von Fehlern Shakespeares nur als hinterlistige Lockmittel des jungen Enthusiasten ansah. Wie konnten sich beide Menschen verstehen? Schink dankte im zehnten Stück seiner Fragmente dem Alten ironisch, empfahl die Schrift seinen Lesern und gab unter dem Titel „Ein und das andere über Teutschlands Teaterwesen und Kunstrichterei" (DF 965ff.) hier eine ausführliche Entgegnung, die dahin auslief, daß er nur dem Werk eines Dilettanten widersprochen habe. Er nannte ihn nicht, aber er kannte seinen anonymen Kritiker. Am

6. September 1782 hatte er bereits Bertram davon gemeldet: „. . .und diese Kritik ist — von Ayrenhoff. Es ist unbegreiflich, wie ein Mann von so feinem Verstande so schief und so widerwärtig urteilen kann;“ und im Oktober konnte es jeder in der Berliner Litteratur- und Theaterzeitung gedruckt lesen (S. 646). — Neben anerkennenden[68] Worten der Zeitgenossen stechen weitere Angriffe auf Schink hervor: unter ihnen besonders die der Wiener Realzeitung.[69] Nimmt man dazu, daß Schröder, dessen Bekanntschaft Schink in Wien erneuert hatte, ihm in aller Freundschaft sein Haus verbieten mußte, weil die Wiener Fama Bestechungen der lobenden Urteile des Dramaturgen verleumderisch ausposaunte,[70] so glaubt man wohl, daß es Schink vorkommen mußte, als habe er in ein Wespennetz gestochen (DF 393 u. ö.).

„Ich möchte nicht gern die Rotte wider mich aufwiegeln, die Schink wider sich aufgewiegelt hat. Seine Wahrheiten — hol ihn der Henker, daß es Wahrheiten sind! — haben unter unsern Theaterherren und Theaterdamen eine solche Ravage gemacht, daß sie ihn von ganzem Herzen hassen, daß die weiblichen Hände ihm gern die Augen auskratzen, und die männlichen Zähne ihn gern zerreißen möchten,“ schrieb ein Wiener an Bertram, ohne Schinks Hauptschwäche zu verkennen.[71] Allerdings ließ Schink es merken, daß er zu seinem Dramaturgenamt vom Kaiser privilegiert[72] war. Gegen die Wiener Journalisten zog er für Sonnenfels das Schwert (DF 616). Besonders aber mußte der Theatralausschuß der Nationalbühne bittere Wahrheiten hören. Gegen seine Vergewaltigung der Dramen, den geschmacklosen Kostümwirrwarr, die schlechten Übersetzungen und den noch schlechtern Druck der Komödienbücher zog Schink zu Felde.[73] Und hier, wo Sonnenfels vor einem Dezennium nur unter französischer Maske aufgetreten war, dies alles in einem Ton, als wenn Schink doch noch protestantischer Pfarrer geworden wäre und seinen märkischen Bauern eine Strafpredigt hielte. Diese Art empörte am meisten. Schink aber wehrte ab: „Ich war nie ein Freund des Hofmännischen Tons in der Kritik, und werd' es auch nie werden. Er schwächt den Geist der Freimütigkeit, und macht unsere Schriften ebenso abgeschmackt, als unsere Gesellschaften. Tadel ist Tadel, man mag ihn überzukkern, soviel man will. Ob man einem mit ein Halbduzzend höflichen Wendungen beweist, daß er einen Schnitzer gemacht hat, oder es ihm wie ein Biedermann

geradezu unter die Augen sagt: das ist im Grunde eins. Vielmehr ist der letzte Ton der würdigste Ton, und der Ton, der einem Teutschen und Manne geziemt.“[74].

Schink freute sich, ein Märtyrer seiner Überzeugung zu sein. Und die rücksichtslose, laute Sprache dieses furchtlosen norddeutschen Fremdlings unter den Wienern wirkt sympathisch. Er stand damals in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre. Man sieht den langen Menschen überlegen durch die Straßen der Kaiserstadt eilen. Die Augen grau und tiefliegend; das Haar schwarz; ein blasser, hagerer Cassius, wie ihn die Freunde nannten. Doch ehe sein heimlicher Satyr, welcher aus seinem meist trüben und finstern Blick herausguckte, aufs neue seine Geißel schwingen sollte, konnte er neuen Stoff sammeln.[75] Am 13. April 1783 ging Schink als „wohlbestallter Teaterdichter“ nach Graz.[76]

Mit dem im September 1776 eröffneten Neubau des Theaters waren für Graz[77] die Bedingungen einer künstlerischen Theaterpflege geschaffen worden; doch der bunte Wechsel der Schauspielergesellschaften blieb bestehen. Von einer Jakobellischen Truppe wird für 1776 berichtet, der durch seinen Weimarer Aufenthalt bekannte Bellomo förderte 1778—1779 die von Schink später beklagte ausschließliche Vorliebe der Grazer für italienische Musik. In den Sommern von 1781 und 1782 hatte Schikaneder hier gespielt und u. a. das unlustige Publikum durch eine Aufführung von Möllers Lärmstück „Der Graf von Waltron“ im Freien mit zweihundert Zelten, Pferden und Wagen zu fesseln versucht, Schinks Gasner den Zweiten zur Karikatur verzerrt.

1783 lud nun die „dasige Noblesse“ den Verfasser der „Dramaturgischen Fragmente“ zu sich. Mit Nouseul,[78] der eine teils aus Mitgliedern seines Frühjahrsunternehmens am Kärntnerthortheater, teils aus neugeworbenen Anfängern bestehende Truppe um sich sammelte, ging Schink nach Graz. „Auf ein Jahr hab ich mich eingelassen,“ schrieb[79] er am Tage vor seiner Abreise, „länger nicht. Ich bin zum Voraus überzeugt, daß ein Projekt zur Gründung eines National Teaters in Graz, noch weniger zu Stande kommen kann, als es in Hamburg zu Stande kam. Und das aus zwei Gründen. Einmal haben das Projekt Steyrer! und dann war in Hamburg Lessing, und in Graz ist Schink, der kleine kleine Schink der Mithelfer.“ Seine Grazer Theaterchronik,[80]

welche er von Anfang Juni an jeden Sonnabend ausgab, ist als erstes Zeugnis lokaler Theaterkritik für die Geschichte des Grazer Theaters von hoher Bedeutung. Für die Charakteristik des Dramaturgen Schink interessiert das Fragment, welches symbolischer Weise von ihr nur erhalten ist, nur soweit, als es Schinks Enttäuschung wiederspiegelt: über die Schauspieler, welche trotz Nouseuls sorgfältigster Proben ihre Rollen nicht zu lernen pflegten, auch gelegentlich mit schmutzigen Hosen und Schuhen auf die Bühne kamen; über das Publikum, dem Schink lang und breit die Notwendigkeit von Wiederholungen predigen mußte, das nur an „Faustdik" aufgetragenen Leidenschaften, an „Dialog von gekleksten Sentiments, und maulaufreisenden Tiraden" Gefallen fand und das bei der Clavigo-Vorstellung so lange durch Geräusch störte, bis Beaumarchais zu wüten begann, obwohl der Anschlagzettel ausdrücklich des Stückes Gegensatz zur „Lermschlagenden Gattung" zuvor bekannt gemacht hatte.[81]

Ohne den Namen zu nennen, versetzte Schink in seiner Grazer Theaterchronik gelegentlich der Aufführung seines Gasner Schikaneder wegen seiner vorjährigen Karikatur einen Seitenhieb.[82] Die Antwort war ein giftiges Pamphlet von dem Wiener Journalisten Johann Friedel, der sich durch seine schmutzigen „Briefe über die Galanterien von Berlin" und eben erst durch seine „Briefe aus Wien . . . an einen Freund in Berlin" einen berüchtigten Namen gemacht hatte und Schauspieler bei Schikaneder war. Nicht nur Schinks Jugendwerke waren in dieser „Epistel" verdammt, auch seine von Friedel selbst einst anerkannten dramaturgischen Verdienste herabgewürdigt, Gasner der Zweite war als Unsinn hingestellt, ja ein Fleck auf die Ehre des wahrlich nicht lobrednerischen Schinks gespritzt. Schink verteidigte sich mit Glück zu Beginn 1784, wobei er zornig „Herr Johann Friedel, Schauspieler bei der Schikanederischen Gesellschaft" refrainartig als Wortwitz immer wiederholte. Auf eine neue Broschüre Friedels aber schwieg er. „Paskwille[83] les' ich nicht, ich lese nur Satyren," hatte er seine erste und letzte Antwort geschlossen.

„Selbst Hogarths Karrikaturen
Sehn nicht burlesker aus, als ich, gebeugt von der Wuth
Wildgereizter Satyren, lautbrüllend ihre Liedel!
Und, ach! um mich her Grazer, an ihrer Spizze Hans Friedel. . . ."[84]

Das waren die Erinnerungen, die Schink nach Ablauf seines

Jahres[85] nach Wien mitnahm. Graz aber nannte er das „moderne Abdera“ und wollte über sich selbst seine satirische Geißel schwingen:

„Denn war es nicht Thorheit von mir, die Abderiten bekehren
Zu wollen? nicht Unsinn, mein Freund, daß ich es unternahm:
Die aufgeblasene Dumheit, was schön, was wahr sey, zu lehren?
Daß ich ein Volk, gewöhnt an Seiltänzerkram,
An Mordspektakel und Fastnachtsszenen,
An fein're Darstellung, an feinern Witz zu gewöhnen,
So zuversichtlich unternahm?“

Die Grazer Eindrücke, welche bitterer als die Angriffe auf die Wiener Fragmente nachwirkten, drängten zu schriftstellerischer Gestaltung, indem sie mit langgehegten Plänen eines komischen Romans zusammentrafen. Eine beabsichtigte „Verteutschung des komischen Roman von Skaron“[86] ward aufgegeben, ein Roman „Hanswursts Leben, Taten und Tod“,[87] in dem das deutsche Theater eine wichtige Rolle spielen sollte, ward beiseite geschoben und nie vollendet. Die für beide gesammelten Materialien[86] mögen dem Theater zu Abdera zugute gekommen sein.

Die ersten Fragmente erschienen 1785[88] bereits in der Schlußfassung, der ganze erste Teil erst 1787. Die Herausgabe des zweiten verzögerte sich trotz eines groben Briefes vom Verleger Göschen bis 1789, da man „seine Phantasie und seinen Wiz nicht dressiren“ kann, „wie ein Pferd, das sie springen müssen, wie man will.“[89]

Der Plan[90] des Werkes, das mit dem Anspruch eines „komischen Romans“ der Auffassung Voltaires[91] von dieser Dichtgattung beitrat, ging dahin: nach den trüben Erfahrungen mit offen gesagten Wahrheiten unter der Maske einer Geschichte des abderitischen Theaters persönlich und literarisch Erlebtes zu einer Satire auf das deutsche Theaterwesen zu erheben.[92] Die zugrunde liegende dramaturgische Tendenz[93] war die alte; nur daß hier die Umkehrung der notwendigen Voraussetzung einer „moralischen Schaubühne“ ad absurdum geführt ward. Der Name mußte jeden an Wieland[94] erinnern, aber den Gedanken an eine Fortsetzung oder Nachahmung dieses künstlerisch weit höher stehenden Werkes konnte Schink mit Recht ablehnen, wenn es auch, selbst mit Mannheimer Theatererfahrungen genährt, anregend auf ihn gewirkt haben wird.

Folgendes ist die knappe Analyse der vier Bücher, von denen die letzten beiden außer der abderitischen Theatergeschichte auch die der anderen Torheiten enthalten „vorzüglich derjenigen, die die natürlichen Folgen einer erhizten, verschobenen und irregeführten Phantasie sind" (II S. VII).

Was ganz Deutschland sich wünschte, was in Graz gescheitert und zu Wien in Blüte war, hat auch Abdera — ein Nationaltheater. Aber nach Überwindung bloßer Tollheitsauftritte ist man — z. B. Graz — eben erst zu dem Gefallen an den damals allgemein verspotteten Bravourarien und zu den historischen Schauspielen, alias Ritterstücken gelangt, die durch das große, aber rohe Genie des Äschilus - Shakespeare hervorgerufen sind. Über diesen Zustand macht sich der junge atheniensische Gelehrte Gorgias, der sich nach Abdera verirrt, lustig, vor allem auch über Sphragidonüchargokomytos, einen typischen Vertreter des von Schink schon früher aufs schärfste zur Lustspielverspottung empfohlenen Protektionswesens; dann verschwindet er.

Der Kulissenreißer Strepsiades kommt als Theaterdirektor und Dichter zugleich nach Abdera. Seine Tochter Myris verfolgt die Affenliebe aller Abderiten, bis man entdeckt, daß sie keine — Waden hat. Ihre Statue soll als Tugendgöttin enthüllt werden, da muß sie ihre verlorene Ehre gestehen. Strepsiades führt eine Raseszene im Stile „unserer neuern tragischen Genies" auf, beruhigt sich aber bald. Skübala jedoch, der größte Pasquillant Abderas, befördert ihre Verbannung von der Bühne, welche nach der Rückkehr ihres heimlichen Gatten wieder aufgehoben wird.

Strepsiades wird als „rasender Herkules" von Hunden zerrissen. „Melpomenen schnürte der Schmerz den Mund zu, und Thalia zog das Gesicht, wie — Dame Weidnerin auf der k. k. Nationalbühne zu Wien, wenn sie als Königin Elisabeth mit ihren sechzigjährigen Reizen dem Grafen Essex liebäugelt (II, 16)." Doch Autodidaktos kehrt mit einer, „aus atheniensischen Encyklopädien und Zeitschriften zusammengebettelten Gelehrsamkeit" nach Abdera zurück. Er pfuscht in allen Fächern, macht sich aber um die Straßenbeleuchtung wirklich verdient. Eitel nennt er sich „den Sonnenberg, von dem die wohlthätigen Strahlen der Aufklärung über ganz Griechenland ausgegangen" sind (II, 17 ff.). Er leitet jetzt auch das Theater, schreibt eine Dramaturgie im

Sinne des Sturm-und-Drangs, wird aber zur Kühlung einer Rache von der eigenen Bühne herab durch den hämischen Skübala verspottet, der sich durch Eintritt in den Latonadienst seiner Verfolgung entzieht. Ja, Skübala, jetzt ein skrupelloser Priester, bewirkt auch die Verbannung des Autodidaktos, der seinerseits einen atheistischen Bund der Aufgeklärten zum Sturz der Kirche nach Freimaurerart unterhalten hatte. Die beginnende Langeweile der Abderiten wird durch eine „recht abderitisch originelle Neuigkeit" gehoben. Ein Theatralausschuß, ein Siebenrat aus Herren und Damen tritt an die Spitze des Theaters. Alles geht durcheinander, alle arbeiten gegeneinander. „Nur, wenn es darauf ankam, an diesem oder jenem Autor ihr Müthgen zu kühlen, standen sie für einen Mann und verwarfen das Stük, das zu verwerfen, sie, noch vor der Lektüre desselben, einmüthig beschlossen hatten (man denke an Schinks eigenes Erlebnis. — II, 261)." Den Tod des Oberdirektors Sphragidonüchargokomytos benutzt Skübala, nachdem er vorher ein ordentliches Vermächtnis für Latonas Priesterschaft (= Jesuitismus) erpreßt hat, zu seiner Heiligsprechung und Wundern, die in dem Maße Abdera bevölkern, wie sie den Kirchensäckel füllen. Mit einem Hohn auf die damals gerade in Wien auch ihr Wesen treibende mystische Magie schließt das Ganze; alle Abderiten werden vom „Divinazionsschwindel" befallen. —

Bewußte und unbewußte Anspielungen sind weit häufiger als sie hier berührt werden konnten, so daß man zeitweise, besonders in den späteren Partien eine Sittenschilderung Wiens vor sich zu haben glaubt. Der Form nach aber sinkt durch verschiedene allzu deutliche Hinweise, wie Sonnenberg (= Sonnenfels), die Karikatur des Theatralausschusses und die Erläuterung Skübalas (= Friedel) als des Verfassers der „Briefe an einen Freund in Athen" (I, 248) die Satire genug zu dem von Schink theoretisch gehaßten Pasquill[95] herab. Das Ganze ist mehr eine wenig verhüllte kritische Schrift Schinks als eine Romandichtung zu nennen.

Schinks Selbstporträt war der junge atheniensische Gelehrte Gorgias, den Euripides-Lessing aufgemuntert und der es gewagt hatte, „sein Scherflein zum Behuf der vaterländischen Bühne, vorzüglich zur Kritik der theatralischen Kunst, beizutragen (I, 36.)". Auch den Abderiten hatte er noch einmal gestanden: „Ich liebe

die dramatische Dichtkunst, aber, ich bin kein Dichter (I, 67).“ Mehr an Grazer als Wiener dramaturgische Erlebnisse wohl denkend, hatte Gorgias-Schink lachend die Narren verlassen.

In Wahrheit lebte er in Wien damals wenig zufrieden. Auf die derbe Art, wie er durch seine „Dramaturgischen Fragmente“ hier den durch Schröders Wirken errungenen Sieg des englischen Geschmacks beförderte, wir er in Graz ersten Geschmack und erstes literarisches Leben erwecken half, wie er mit seinem „Theater zu Abdera“ einen der ersten Romane schrieb, der z. T. wirkliches Wiener Leben schilderte, konnte er wohl ein Blatt in den Annalen der Geistesgeschichte Österreichs[96] füllen, aber nicht seinen Beutel. „Ich schäme mich nicht, zu bekennen, daß mich mein Talent närt“, bekannte er offen und stolz in seiner Antwort an Friedel (S. 66). Als ein Zeichen innern Schwankens legte er mitten zwischen dem Erscheinen des ersten und zweiten Bandes seines „Theaters zu Abdera“ in seinen „Ausstellungen“ von 1788 lauter Proben von Dichtungen und Kritiken aller Art den Kunstrichtern zur Entscheidung seines Talentes[97] vor; aber die Zergliederung der Goetheschen Iphigenie brach er ab, weil ihm doch kein Verleger Arbeit und Zeit genügend bezahlen würde; denn er müsse auch ums Brot schreiben. Dazu kam die alte Sehnsucht nach unmittelbarer Verbindung mit dem Theater. Mit Mannheim, dessen kunstsinnigem Fürsten Karl Theodor Schink seine erste Dramensammlung 1782 widmete, scheint er noch vor den Grazer Tagen Beziehungen gepflogen zu haben, da ihm Dalberg durch Iffland im Winter 1782 die Ausschußeinrichtung zusenden ließ.[98] Jetzt drängte es ihn mehr von Wien weg. Doch eine aus diesem Grunde an eine preußische Prinzessin gerichtete Widmung seiner „Vernünftig-christlichen Gedichte“ von 1788 blieb ohne zugesagte Folgen. Und wie einst aus Magdeburg, aber ohne Erfolg, schrieb er wieder: „Wie sehr solt’ es mich freun, lieber Bertram, wenn ich in Berlin emploi fände. Ist denn garnichts für mich beym Theater zu machen?“[99]

Durch Charakter und Schicksal von Ort zu Ort getrieben, traf Schink um die Mitte des Augusts von 1789,[100] wenn auch nicht für die Verwaltung des Theaters bestimmt — „eine Beschäftigung, für die ich in den Stunden des Enthusiasmus für die Kunst, der mich noch dann und wann beseelt, eine Art von

Beruf zu haben glaube“ —,[101] so doch als Theaterdichter d. h. Dramaturg in Hamburg[102] ein und ward Schröders täglicher Gesellschafter.

Von Schinks Dramen wurden in Hamburg die schon in Wien entstandenen „Beschämten“, eine Bearbeitung von Cibbers Careless husband, und Joachim von Dahlbeck, ein ebenfalls in Wien und hier anonym gespieltes Lustspiel, ohne Erfolg aufgeführt.[103] Meyer, Schröders und Schinks Freund, faßte sein gewundenes Urteil über diese und Schinks sonstige dichterische Tätigkeit für die Hamburger Bühne später dahin zusammen:[104] „Es konnte ihn schwerlich befremden, daß er die Zufriedenheit des Direktors nicht immer gewinnen können, der mit sich selbst so selten zufrieden war.“ Wichtiger war dagegen die zweite kritische Hauptschrift, welche als Dramaturgische Monate in periodischer Ausgabe einzelner Stücke die Vorstellungen des Hamburger Theaters vom 1. Oktober 1789 an begleiteten. Das Titelkupfer mit der Büste Lessings, an dem auch in der Ankündigung als „Vorgänger“ in stolzer Bescheidenheit erinnert ward, ist für das Festhalten der Wiener theoretischen Grundlage bezeichnend. Wie einst dort, machte hier Schink den Anspruch, für die deutsche Bühne über Hamburg hinaus zu schreiben und scheint auch u. a. Dalberg[105] in Mannheim zu seinen Lesern gezählt zu haben. Doch der Ton der Kritik sollte der gefälligste und zivilisierteste sein, indes die Wahrheit nicht darunter leiden; denn „die wahre Toleranz ist, wie die wahre Freiheit, eine Tochter der Aufklärung. Aufklärung aber zerstört die Werke der Finsternis, wie die Werke der Thorheit (Ankündigung).“ Mehr als in Wien trat hier das moralische Grundelement in den Kritiken der mittlerweile herrschend gewordenen Familiengemälde hervor. Mehr auch wurden ausführliche Rollenzergliederungen gegeben; aber Schröder als „Oberpriester im Tempel der deutschen Thalia“ ward zu sehr bevorzugt, als daß Schink von der Hamburger Gegenströmung nicht der Parteilichkeit geziehen werden und selbst mit Schröder darüber bei einer Kritik für Berlin in vorübergehenden Zwist geraten sollte.[106] Im Dezember 1790 schloß Schink seine Dramaturgischen Monate. Die ausführliche Zergliederung des Schröderschen Lear, die dieser selbst für das gründlichste der Schrift bezeichnete, gab den lang ausgehaltenen Schlußton.[107]

Ohne seine freundschaftlichen Beziehungen zu ändern, legte Schink Ende Juli 1792[108] seine Stelle als Dramaturg der Hamburger Bühne nieder, setzte aber die seit dem 7. Januar Sonnabends erscheinende Hamburgische Theaterzeitung bis zum Jahresende fort. Ausführliche Kritiken wurden hier selten, Charakterzergliederungen nicht gegeben; sehr oft ward auf die Dramaturgischen Monate verwiesen.[109] Wie die „Litterarischen Fragmente", welche den „dramaturgischen" 1784—85 in Wien gefolgt waren, sich an ein größeres Publikum gewandt hatten, so schloß sich jetzt 1793 Laune, Spott und Ernst als literarisches Wochenblatt an. Außer kleineren Dichtungen und Projekten erschienen hier zahlreiche Sinngedichte; das Urteil Wielands[110], das er mit seinem Silberstift unter ungelenke Ankündigungsproben für eine nie zustandegekommene Gesamtausgabe Schinkischer Schriften 1786 gezeichnet hatte, galt auch hier:

„Ein Sinngedicht soll gleich der Biene seyn,
So süß wie sie, so stechend und so klein."

Um seine Leser nicht zu ermüden, gab Schink nach kurzen Notizen in diesem Wochenblatt die Kritik über die Hamburger Bühne ganz auf, wollte aber die Entwicklung wichtiger Charaktere nach seinem oder eines großen Künstlers Ideal gelegentlich ohne Rücksicht auf Vorstellungen fortsetzen: „Kunstrichter und Schauspieler stimmen darin überein, daß hier meine dramaturgischen Kenntnisse auf ihrem Platze sind, und es ist billig, daß jeder da wirke, wo er am meisten nützen kann."[111] Und es sei gleich hier hinzugefügt, daß dies Versprechen in den Kritiken über Schiller, die Schink 1801—5 für Nicolais Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek neben zahlreichen anderen, besonders gegen die Romantik gerichteten Rezensionen lieferte, und in der Schrift, die Schink 1818 dem verstorbenen Schröder widmete, zum Teil eingelöst worden ist.[112]

Was Schink in Hamburg mit praktischen Gründen, das motivierte er 1795 für das Berlinische Archiv der Zeit und ihres Geschmackes (Sept. V.) als historische Notwendigkeit. Als der in Deutschland herrschende „unersättliche Opernhunger" und das Gefallen am Ritterschauspiel, in dem der Unsinn, der dort gesungen, trageriert werde, schließlich auch das Hamburger Publikum ergriffen habe, da sei Schröder, um nicht mit Seiltänzern und

Marionettenspielern in eine Klasse geworfen zu werden, zum Gehen gezwungen worden. Mit ihm habe er selbst als „Kunstfreund" lokaler Bühnenkritik den Rücken gekehrt. Gleichsam als symbolischer Scheidegruß an seinen Heros erschien von Schink 1796 im „Pantheon der Deutschen" eine Charakteristik der Schriften Lessings.

Inzwischen war Schink seinem großen Freunde Schröder auch nach Rellingen[113] gefolgt und hatte sich im Dorfe ein kleines Bauernstübchen gemietet. Für Schröders „Burg mit den sieben Giebeln" führte seine geschwätzige Feder das Tagebuch. Und er, der in den zehn Bänden seiner hauptsächlichsten kritischen Schriften mehr als dreitausend Seiten hatte drucken lassen, hatte zusammen mit den Eintragungen von Gästen Schröders in sieben Monaten bereits zweihundert engbeschriebene Folioseiten bei „immer fließender poetischer Ader" mit den Tagesereignissen angefüllt.[113] Nur um sein kärgliches Honorar — „ach, Autorbrot nährt kümmerlich"[114] — aus Hamburg zu holen, verließ Schink zuweilen die geselligen Kreise Rellingens und des benachbarten Pinneberg. „Vernunft und Wahrheit" waren „Gruß und Ruf". Zum erstenmale empfand der ruhelose Mann das Bedürfnis und den Frieden ländlicher Einsamkeit und nährte unter liebenswürdiger Frauen[115] gastlicher Güte die Sehnsucht nach dem eigenen Herd. Doch um den Anfang des Herbstes 1797[116] ergriff ihn, zum letztenmale, wie er hoffte, aufs neue der „Genius der Pilgerschaft":

> „Dem Juden gleich, der, wie die Sage geht,
> Bis an den Tag der wekkenden Posaune,
> Durch alle Meer' und Länder immer wandert,
> Und, wo er kommt, nie Herd und Heimat hat;
> — — — — — — — — — — — —
> So wandr' auch ich, den Quersak auf dem Rükken,
> — Denn meine Hab' umfaßt ein Quersak leicht, —
> Seit Jahren schon durch Flekken, Städt' und Länder,
> Und such', ihm gleich, mir mein Jerusalem."

3*

4.

Der Faustdichter. — Ende.

„Es winken mir der holden Waldung Schatten
Am Silbersee, mir winkt ein Paradies,
Das, Edens Bild, in stiller Flut sich spiegelt,
Und, Quellenreich, mit leisen Friedenstönen
Den Waller sanft zu stillem Sinnen lokt;
— — — — — — — — — — —
Und, wenn die Sonn' im Abendschimmer glüht,
Der Horizont, wie eine Purpurdekke,
Hängt überm Strom; und, wie im Golde wogend,
Die Insel strahlt, gleich Horebs heil'gem Hain;
Wenn Luna's Licht sich in das kühle Dunkel
Der grünen Schatten magisch flimmernd stiehlt,
Dann ist es oft dem Waller, als beträte
Elysiums geweihten Boden er."

In dieser Erwartung nahm Schink von Schröder Abschied[1] und zog der idyllischen Inselstadt Ratzeburg, seinem neuen Wanderziel, entgegen, wo er den Schlag seiner Wünschelrute als Zeichen einer endlichen Heimatstätte zu vernehmen hoffte. In leidlicher, wohl meist unabhängiger Existenz[2] blieb er hier, vermutlich mit Unterbrechungen in den Jahren 1806—8, bis zum Jahre 1812.[3] Den Gebildeten der Stadt verband sich Schink 1808—10 auch tätig enger durch Beiträge und Redaktionsgeschäfte für das Wochenblatt der literarischen Mittwochsgesellschaft, deren Vorstand er zeitweilig angehörte. Von den selbständigen Schriften sagte die ersterschienene („Eigenkraft") in der Vorrede vom März 1798: „Noch manche Dichtung dieser Art harrt der Vollendung in meinem Schreibpulte. . . . Sie sind, wie diese, eine Geschichte meiner Gesinnungen, eine Darstellung meiner Grundsätze; und wer mich näher kennt, weiß, daß sie nicht bloß schwarz auf weiß, sondern Eigenthümlichkeiten meines Karakters sind."

Als das historisch bedeutsamste Glaubensbekenntnis dieser Ratzeburger Zeit, von der Schink als Mensch seine zweite Epoche rechnete, erschien 1804 in zwei Bänden von zusammen mehr als sechshundert Seiten

Johann Faust.

„Dramatische Phantasie, nach einer Sage des sechzehnten Jahrhunderts."[4] Die Beschäftigung Schinks mit dem Faustthema,

dessen Behandlungsart vom Burlesken zum Ernsthaften aufsteigt, läßt drei Phasen erkennen. Die letzte fällt in die Ratzeburger Tage und schließt mit der Endfassung ab. Die zweite setzt 1791 mit einem Entwurfe ein, als dessen Proben 1795 und 96 der erste Teil des spätern Vorspiels und die Paktszenen erschienen. Die erste reicht bis in die Berliner Tage zurück. Beide tragen Keime der Schlußfassung in sich.

In der Absicht, durch die Modegattung des musikalischen Duodramas auch einmal lachen zu machen, veröffentlichte Schink 1778 in Reichards Theaterjournal für Deutschland (Stück VI) Szenen aus Doktor Faust, ein komisches Duodrama mit verbindendem Text. Auf die, von ihm allerdings burlesk gewandte, ausschließliche Auffassung Fausts als eines Geistergläubigen, wie auf die Anknüpfung an den Fauststoff überhaupt, an den die übliche Fakultätenrevue, die Überreichung des magischen Buches, der Blutpakt und das Helenamotiv erinnern, wird Schink, abgesehen von der Bekanntschaft mit den Absichten Lessings, Müllers und Goethes (s. Vorbemerkung), durch die gleichzeitige Übersetzung von Hamiltons L'enchanteur Faustus gekommen sein. Denn diese stellte gerade sein Freund Mylius für den zweiten Band von Reichards Bibliothek der Romane her, und Schink lieferte ihm, bei teilweis wörtlicher Entlehnung aus Goethes „Untreuem Knaben" die Verse dazu.[5] Für den Blutpakt ist es bemerkenswert, daß hier zum ersten Mal[6] vor Goethe aus zwiefachen[7] Gründen der Technik des Duodramas ein unsichtbarer Chor beim Teufelsbund mitwirkt. Die Handlung leitet die verliebte Komödienwitwe Rosalinde — ursprünglich Dorinde genannt —, welche den geistersehnenden Faust, einen sonst ganz verständigen Mann, am Narrenseil durch Verkleidungen als Student, Teufel und Helena schließlich geheilt in ihre Arme führt.[8] In der Ausführung dieser Skizze, welche 1782 unter dem Titel Der neue Doktor Faust, Plaisanterie mit Gesang in zwei Aufzügen in Schinks Dramensammlung „Zum Behuf des Teutschen Teaters" erschien, ward als dritte Person der „Hauspursche Fritz" hinzugefügt, der vorhandene Text aber fast ganz übernommen, nur daß Rosalinde nicht mehr als Helena, sondern nur „in einer sehr verfürerischen, reizenden Kleidung" auftritt und die Moral mehr herausgearbeitet ward. Fausts Ausdruck ward jetzt als „Hamannisch-überirrdisch" getadelt, dem Geistergläubigen vom Studenten Rosa-

linde „Eleusinia oder die erste Urkunde des Geistergeschlechts“ überreicht und so die Plaisanterie auch ihrer Absicht nach mit den gegen den Sturm-und-Drang gerichteten Berliner Schriften Schinks in eine Reihe gerückt. Doch wenn Schink die erste Idee zu dieser Persiflage der genialen Phantasie einem der hellsten Köpfe schuldig zu sein bekannte,[9] „der sich schon oft genug, von seinem zu warmen Kopf verleitet, im Angesicht des ganzen Teutschen Publikum, auf seinem Stekkenpferde mit einer Art herumgetummelt hat, das selbst seine grösten Bewunderer und seine innigsten Schäzzer seiner Reiterei nicht ohne Anwandlung eines spöttischen Lächelns haben zusehen können“, so wird man wohl nicht so sehr an Herder, als an Goethe denken müssen, auf den Schink 1778 besonders gern mit tadelnder Bewunderung blickte. Also, ein theoretischer Ausgang, eine possenhafte Handlung; der Kern eine moralisch-kritische Tendenz und vom Stoff des Faust, der für die zweite Bearbeitungsphase den Anlaß bildete, nur einiges von außen herangetragen.

Ausdrücklich erklärte Schink 1782,[10] daß der Held seiner Plaisanterie mit dem „berüchtigten Doktor Faust“ nichts zu tun haben wolle. „Habe die Kühnheit, einen Stoff zu bearbeiten, den Lessing bearbeitet hat, wer will!“ so meldet sich aber doch deutlich die Neigung. Und als 1790 Goethes Fragment und 1791 Klingers Roman erschienen, da hielt der Selbstbewußte[11] auch nicht mit dem Entwurf zu einem ernsthaften Faust zurück. Hervor traten von diesem sonst unbekannten Plan von 1791[12] im November 1795 der Prolog zu einem dramatischen Gedichte: Doktor Faust und im Juli 1796 Doktor Fausts Bund mit der Hölle, dieser an den Blutpakt der Berliner Tage anknüpfend, jener zum guten Teil eine Ausführung Lessingischer Ideen, wie sie durch die Publikation des Nachlasses und Blankenburgs Mitteilung bekannt geworden waren — beide im „Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmackes“ gedruckt.

Wie bei Lessing beginnt der „Prolog“ mit einer Versammlung der höllischen Geister in einer alten gotischen Kirche, und die Teufel werden in solche, die nur Körper, und solche, die Seelen mordeten, geschieden. Doch statt drei erstatten hier zehn Teufel nach Satans, schon bei Müller[13] zu findender Klage über die langweiliger Weise ganz von selbst fallenden Menschen ihre weitläufigen Versberichte. Analog Lessings viertem Teufel erscheint

Mephisto, der sich aber bei Schink nicht so sehr durch den Gedanken, „Gott seinen Liebling zu rauben“, als durch seine Methode auszeichnet. Allen andern mißlang es, den verständigen Faust zur müßigen Spekulation zu verlocken; er hat es erreicht, indem er zuerst den Leib durch Sinnentaumel entnervt hat, um zuverlässig Fausts Geist der schwarzen Kunst zuzuführen. Wie bei Lessing taucht endlich auch nach dem Verschwinden der Teufel der Schutzengel Fausts auf, der — nach Weidmann Ithuriel genannt — im Anklang an Iphigeniens Gebet (I, 4) seinen zuversichtlichen Glauben von dem rettenden Vater der Menschen kündet.

Mit Gedanken an die Armut als momentum agens, welches auch Müller und Klinger vor Schink verwandt hatten, das hier aber durch den Kostenaufwand des Sinnentaumels ursächlich erklärt wird, setzt „Doktor Fausts Bund mit der Hölle“ ein. Aber zwei weitere Lockmittel müssen die Übergabe Fausts hier erleichtern: ein Traum und die von Goethes „Jahrmarktsfest“ entlehnte Erscheinung Mephistos mit einer Laterna magica,[14] die in Wanderbildern Faust seine Vergangenheit, Gegenwart und eine verderbliche, wie reizende Zukunft abstoßend und anziehend vorspiegelt und verschwindet. Entschlossen drängt Faust zum Bunde. Der mitwirkende Chor, Fausts Weigerung zur Unterschrift und des Teufels Aufschub der Erfüllung seiner Versprechen wurden der ersten Fassung von 1778 (1782) entnommen. Mephistos Bedingungen, von der Religion zu lassen, nicht zu heiraten und ihm nach zwölf Jahren zu gehören, Fausts Reue nach dem Bunde und der Zug, daß dieser im Spesserwalde stattfindet, sind jetzt hinzugefügt und stimmen mit dem Volksbuch überein. — Mit der Überschrift „Schinks Faust“ stand 1797 unter den „Xenien“ das ihm und dem Namen seines Autors verderbliche Distichon:

> „Faust hat sich leider schon oft in Deutschland dem Teufel ergeben;
> Doch so prosaisch noch nie schloß er den schrecklichen Bund.“ [15]

Für die dritte erkennbare, eng mit der zweiten verknüpfte Bearbeitungsphase des Faust, die Schlußfassung, welcher der „Prolog“ als erster Teil des Vorbereitungsspieles fast unversehrt, der Höllenbund als Szene V—XI der ersten Abteilung in ergänzender Versumschrift angefügt wurden, waren nun Schinks innermenschliche und äußere literarische Haltung zur Zeit seines Ratzeburger Aufenthalts von Bedeutung. Vermehrt um eine

logische Fortbildung der Paktbedingungen, verstärkte und erweiterte sie das Glaubensbekenntnis des „gesunden Menschenverstandes“, der bereits um die burleske erste und die ernsthafte zweite Stufe der Bearbeitung das einende Band geschlungen hatte.

Was die Tage ländlicher Geselligkeit in Rellingen und Pinneberg vorbereitet hatten, begann der ebenso wohltuende Ratzeburger Aufenthalt gleich im ersten Winter auszulösen. Mit den Gefühlen eines neugewonnenen Lebens blickte Schink in seiner 1798 erschienenen ersten Schrift unter der Maske[16] des „Eigenkraft“ auf seinen bisherigen streitbaren Lebensweg als den eines kritiklosen „Schwärmers für Wahrheit und Recht“ zurück, der nach mannigfachen, durch seinen eigenwilligen Charakter hervorgerufenen Prüfungen endlich zu der Insel des Friedens gekommen war: „Du irrtest und büßtest; du schwärmtest, und wardst geheilt. Jezt bist du reif für Lebensglük (S. 154).“ Fünf jungen Freundinnen in Rellingen und Pinneberg ward dieses mit eigenem Blut getränkte „Feenmärchen“ zugeeignet; in ihm weihte sich Schink zum Apostel der Frauen. Sie erschienen ihm, dem Ruh und Frieden Begehrenden, von jetzt ab als die Träger seines Lebens in Dichtung und Wahrheit. Launig klagt er damals:[17]

„Ich armer Mann! mein Kinderwesen
Ist leider! nur gedrukt zu lesen,
Und keiner nimmt sich seiner an;
Kunstrichter schnuppern drum und dran;
Besehn von unten sie und oben.
Da hör' ich sie wohl manchmal loben,
Doch oft schnauzt so ein Urian
Mir auch die armen Jungen an . . .“

Ja, es scheint, daß ihn die in einem Sonett der Ratzeburger Tage besungene „holde, süße Liebe“ nicht unberührt gelassen habe.[18] Und wie er sich schon 1796 besann, einst aus der Hand der Wahrheit außer dem kritischen Spiegel auch das Saitenspiel[19] empfangen zu haben, so gelangen dem doch sonst so formlos Derben jetzt gelegentlich auch zarte Worte:[20]

„Wie um die Flur die laue Abendluft,
So schwebt Dein Bild um meine Ruhestätte,
Mir ist, als ob, umhaucht von Rosenduft,
Ein Genius zu meinem Lager träte.

Als ob, herab vom Himmel mir gesandt,
Ein Engel sanft des Bettes Vorhang regte,
Herniederblickt' und segnend seine Hand
Auf meine Stirn und auf das Herz mir legte;

Als deckte leicht sein Ätherflügel mich,
Als neigt' er leis' an meinen Busen sich,
Als fühlt' ich seinen Hauch an meinem Munde wallen!

Voll Hochgefühl hebt sich mein Herz empor;
Mein Aug' entschläft; und träumend hört mein Ohr
Den zauberischen Ton von Deiner Laute hallen."

Nicht leidenschaftliche Liebesworte eines Jünglings, sondern fast mütterliche Töne läßt der hohe Vierziger hier die Geliebte sprechen. In den Erzählungen jener Tage begegnen denn auch führende zarte Frauen,[21] die mit Klängen der von Schink innigst geliebten Harfe heißes Begehren sänftigen. An den Schröderbiographen Meyer schrieb Schink[22] im Juni 1800 aus Ratzeburg: „Ich lebe unter rechtlichen und gebildeten Menschen zugleich; in einer lieblichen Gegend und umgeben von reizenden Weibern." Und an die Tage um diese Zeit wird Schink, der in Hamburg 1790 noch die Schwäche vom Weibe besonders unzertrennlich fand (DM 819 f.), gedacht haben, als er in dem 1807/8 entstandenen, 1818 gedruckten dramatischen Gedicht „Fügungen"[23] seinen Doppelgänger Holm gestehen ließ:

„Fast bin ich Greis, es bleicht sich schon mein Haar,
Doch fühl' ich wieder meiner Jugend Kraft,
Seit in mein Leben schöne Weiblichkeit,
So reich an Anmuth für den Geist, das Herz,
Den schönsten Zauber des Genusses webte (S. 14)."

Wenn nun in dem Faustprolog von 1795 der Schutzengel Ithuriel es nicht gesagt hatte, auf welche Weise er „mit menschlichen Tönen" Fausts Herz der Tugend wiedergewinnen wolle, die Ratzeburger Schlußredaktion seines Gebetes weiß sie zu künden:

„An sein menschliches Herz will ich mit menschlichen
Tönen sprechen; und, da Tugend nie siegender,
Überzeugender nie spricht zu den Sterblichen,
Als durch edeler Frau'n sanfte Beredsamkeit,
Soll ein tugendlich Weib,
Seiner Jugend Gefährtin, sich
Leis' ihm nah'n und ihn retten!

Denn du schmücktest mit Schönheit
Und mit Anmuth das Weib aus;
Schufest weich ihm das Herz, gabst ihm den sanften Geist,
Daß es zähme den Mann, trotzig und unbeschränkt,
Ihm sein sichtbarer Engel sei (I, 22 f.)!"

Wohl sind diese Jugendgeliebte Mathilde und der ebenfalls erst 1804 auftretende Kaspar Fröhlich als Mephistos Gegenspieler und Fausts Begleiter und Retter vermutlich literarische Parallelen zur ersten Bearbeitungsstufe (1782—Rosalinde — Friz), auch ist der über dem ganzen Monologe Ithuriels („Du schufst Engel ewig Allliebender . . .") schwebende Bann von Iphigeniens Gebet (I, 4) nicht zu verkennen; doch warum geschah die Anknüpfung an die eigene Fassung, wie an die Iphigenie nicht schon für die zweite Bearbeitungsstufe von 1795? Die Umbiegung der typischen Komödienwitwe in die kein Opfer scheuende Geliebte ist nur als ein wahrhaft innerlich erlebtes Motiv zu begreifen. Zum ersten Mal[24] vor Goethe nimmt ein reines Weib, und zwar bei Schink entscheidendsten Anteil an Fausts Rettung, aber dem zufriedenbürgerlichen Ideal des deutschen Aufklärers genügt der Ausblick auf die Ehe, und statt der Erhöhung des durch rastlose Tätigkeit Gereiften erklingt Mathildens Lieblingslied, das gemäß Schinks eigenen Ratzeburger Lebenswünschen[25] den aus den Bahnen des „gesunden Menschenverstandes" vorübergehend Geglittenen mahnt:

„Selig, wer nicht aus den Schranken
Der bescheidnen Menschheit dringt;
Nie mit schwindelnden Gedanken
Aus des Wissens Gränzen springt;
Nicht den Vorhang wagt zu heben
Zwischen Geist- und Körperwelt;
Und bescheiden dieses Leben
Für des künft'gen Schule hält!

Selig, wen der Geiz nach Ehre
Nicht auf Schwindelhöhen führt;
Den der Weisheit stille Lehre
Mehr, als stolzer Nachruhm, rührt;
Selig, wer dich liebt, du holde
Friedensgöttin, G'nügsamkeit;
Durch den kleinen Durst nach Golde
Seine Würde nie entweiht!

Selig, wer mit reinem Herzen
Durch dies Pilgerleben geht;
Seines Daseyns Prüfungsschmerzen
Weis' und duldend übersteht;
Der Verführung Zaubertönen
Fest und kalt sein Ohr entzieht;
Und zum Quell des wahren Schönen
In der Tugend Arme flieht (I, 162f.)!"

Dem Lebenselement gesellte sich für die Schlußfassung des Faust der Niederschlag von Schinks literarischer Stellung in den Ratzeburger Tagen hinzu. Damals entwarf er in seinen „Kindern der Phantasie" jene leicht verhüllte Selbstcharakteristik,[26] welche für den Schriftsteller bereits zu Beginn prognostisch benutzt ward. Mag seine sich mit zunehmendem Alter steigernde Verehrung der Frauen der schmiegsamen Seite seines Wesens zugehören, der herbe Grundkern war daneben geblieben. Ihn zeigt das einzig vorhandene Bild[27] Schinks vor dem Romanenkalender auf das Jahr 1802: bartlos, mit scharfem Profil, klarem Auge, protestantisch-nüchternen, aber aufrichtigen Zügen, mit der selbstbewußten innern Sicherheit, welche die deutsche Aufklärung ihren Kindern mitgab und welche Schink im besondern eignete. Ihn zeigt seine Stellung zur Romantik, wie sie durch seine Rezensionen für Nicolais[28] Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek 1801—1805, seine flache Parodie des Hamlet[29] (1799), in die er nachträglich einiges Antiromantische eintrug, und ganz besonders durch seinen unsäglich platten dreibändigen Roman „Peter Strohkopf" (1801)[30] an den Tag trat. Nachdem Schink in der nach berühmten Mustern gewählten Form des Lebenslaufes seinen Peter, den Typus heilloser „Verkrüppelung des gesunden Menschenverstandes" als „Schulknab' und Student, als ortho- und heterodoxen Theologen, als Kantianer und Fichtianer, als Aristo- und Demokraten, als Polizeyverwalter und Landwirth, als Dichter und schönen Geist; als Kritiker, Dramaturg und Schauspielschreiber" satirisch vorgeführt hat, verzichtet er, ihn auch als „medizinischen Charlatan, Freimaurer, Atheist und Catechismusgläubigen" zu zeigen, da Peter sich immer gleich bleibe, und wirft damit gleichzeitig auf seinen ganzen entwicklungslosen Roman ein bezeichnendes Schlaglicht (Bd. III „Nachrede"). Die „Geniedreyeinigkeit" Fichtes, der Schlegel und Tiecks wird durch reichlich ausgehobene Zitate ihrer Schriften verhöhnt, Peters Dasein gelegentlich als

das eines verwilderten Romans (Godwi) bezeichnet; dabei sind Verfasser und Titel der parodierten romantischen Schriften fast durchweg genannt. Eine Schink sympathische Figur der Satire hat eine charakteristische Bibliothek, die in drei Fächer geteilt ist. Das erste mit der Überschrift „Für Geist und Herz“ enthält Eberhards, Garves, Goethes, Herders, Lessings, Lichtenbergs, Mendelssohns, Nicolais, Schillers, Wielands Schriften vor und neben andern, und sie sind die Gesellschafter der genußvollsten Stunden, die dem Geiste Licht, dem Herzen Wärme geben, ohne müßige Spekulation zu befördern. Das zweite, „Litterarischer Schwindel“ bezeichnet, enthält „mehrere Producte der allerneuesten Philosophie, das Athenäum, Lucinde, und andere dieses Gepräges.“ Sie dienen als „erbauliche Betrachtungen über die Verirrungen des menschlichen Verstandes“ und sind Belustigungsmittel der Gesellschaft. Im dritten schließlich stehen unterm Namen, „Litterarische Opiate“, „Lovewell(!), Peter Lebrechts sämtliche Werke“ und die „romantischen Dichtungen“ und sie sind untrügliche Beförderer des Schlafes. Dabei sind für den Aufklärer Schink besonders drei Dinge Ursachen seines selbstgewissen Spottes: Fichtes absoluter Idealismus, da doch die Sinneserfahrung allein gelten müsse, die Märchen- und Legendenfreude als abgetaner Kinderglaube, die Personifikation der Sachen und der Formtrieb der Romantischen Poesie, dessen Mannigfaltigkeit als Regellosigkeit und „Ausfluß einer gottähnlichen Faulheit“ verstanden und u. a. folgendermaßen parodiert wird:

„O!
Wie so
Wunderschöne
Sind die Töne
Von der neusten Poesie,
Die
Reime schüttelt
Spät und früh,
Aus dem Ärmel, ohne Müh!
Alles knittelt,
Od' und Lied,
Dram', Idyll', Sonnet und Stanze,
Epos, Epigramm, Romanze,
Daß, vom Kopfe bis zum Schwanze
Eins dem andern ähnlich sieht.

Keine
Prosodie
Achtet sie.
Lang' und kurze Beine
Sind ihr gleich;
Wenn's nur reimet
Ist sie reich.
Ungezäumet
Von der Regel,
Dichten Tiek und Friedrich Schlegel,
Kein Poet ist ihnen gleich (III, 471 f.)!"[31]

Fausts Schritt zum Höllenbund mit seinem vorausgesetzten Glauben an solche Kindermärchen (I, 25) als einen notgedrungenen zu motivieren, findet sich in der Schlußfassung von 1804 ein verstärkender Einschub zwischen Prolog und Pakt der zweiten Bearbeitungsstufe von 1795/96.

Er zerfällt in zwei Teile. Der erste, welcher als zweite Hälfte des Vorspiels sich an den Prolog unmittelbar anschließt, zeigt Faust, wie ihn Mephisto der Teufelsversammlung geschildert hatte, körperlich abgemattet und gleich Goethes Doktor, aber enttäuscht, nachts im Studierzimmer über Zauberbüchern. Sein reuiges Schwanken wird gefördert durch seines Schülers Eckards „schlichten Menschensinn", der ihn, ebenso wie Wagner, unterbricht, und besonders durch den außen vorüberziehenden Gesang des ungeahnten Schutzengels Mathilde, der verstoßenen Jugendgeliebten, dessen befreiende Wirkung an Goethes Osternachtszene als zeitlich frühere schwache Dublette erinnert. Aber der Entschluß des bis zu Not und Tod von seinen Gläubigern Verfolgten wird durch die Erscheinung eines Manuskripts und unsichtbare Stimmen entschieden, zumal ihm Mephisto, der außerdem unter der Maske des Theophrastus Paracelsus „die Forschbegier nach Unerforschlichem" gereizt hat, einen neuen Beweis seines Daseins in die Hände spielt. Und Mathilde und Eckard können am Ende des Vorspiels nur ihre Rollen, jene in männlicher Kleidung als Freund, dieser als dienender Kaspar Fröhlich, zu Fausts Rettung beschließen.

Das Auftreten des Theophrastus Paracelsus, welcher eine Analogie zu Lessings geplanter Aristoteleserscheinung sein wird, deutet darauf, daß dieser erste Teil des Einschubs auch zeitlich mit dem fast nur Lessing ausführenden Prolog zusammengehört.

Der zweite Teil aber, welcher Szene I—IV der ersten Abteilung füllt, gehört seiner Entstehung nach in die Ratzeburger Zeit und ist durch einen Brief an Nicolai vor Januar 1802 verbürgt.[32] Denn hier wird nun jene antiromantische Tendenz Schinks eingefügt. In diesem Sinne werden in dem von Mephisto[33] Faust vorgezauberten „Wunderfastnachtsspiel“ mit seinem Tierkonzert usw. den „Luft- und Gaukelgestalten“ kurzsilbige, darunter daktylische und gleitende Verse, wie sie Goethe vorher und im Faust nachher verwandte, als einlullende Opiate „halb pathetisch, halb burlesk“ zugeteilt. Als Zeichen der verwirrenden Wirkung muß dann Faust vor dem Beginn der Paktszenen alle Dinge als Produkte seines Denkens erklären, Gott selbst aber als erste Bundesbedingung zum Schrecken jedes Angehörigen der deutschen Aufklärung nach folgender Reflexion abschwören:

„Ist Gott in mir, was brauch' ich einen andern?
Schaff' ich mein Schicksal selber mir, wozu
Noch eine Vorsehung (I, 122)?“

Und der weitern Verspottung der neuen Philosophie dienen ein Teil der Fakultätenallegorie, die Faust als Abschluß eines Wittenberger Festes bietet, und seine eigene, von ihm unter teuflischem Einfluß ernsthaft, von Schink satirisch gemeinte Leipziger Vorlesung.

Zu dem Lebenselement edler Weiblichkeit und dem literarischen, antiromantischen Element als dem typischen Mittel für eine Verstandesverkrüppelung gesellte sich in der Schlußfassung als drittes einschneidendes die logische Weiterbildung des Paktgedankens.

Auf der zweiten Bearbeitungsstufe von 1796 war der Höllenbund mit der vom Volksbuch her geläufigen Gegenseitigkeit abgeschlossen worden, die kein Entrinnen Fausts ermöglichte; denn sein reuiger Wunsch, der Teufel möge durch einen Wortbruch den Bund unmöglich machen, war bei seiner Voraussetzung eines dummen Teufels für die ernsthafte Behandlung unausführbar. Sollte daher Fausts beschlossene Rettung nicht vom deus ex machina abhängig sein, dann mußte der Bund Faust eine gewisse Freiheit gewähren. So ward aus dem Vertrag von 1796 die Wette von 1804, welche samt der trotz des großen Einschubs beibehaltenen Erscheinung von lockenden Wanderbildern durch den Savoyarden Mephisto den Rest der ersten Abteilung

(Sc. V. — XI) einnimmt und vielleicht ebenfalls schon vor Januar 1802 entstanden ist.[34]

Nach Ablehnung einer Enthüllung der Geisterwelt bewilligt Mephisto Reichtum, jede Bewegungsmacht, Frauenliebe, Jugendschönheit und Jugendkraft zu ihrem Genusse. Dagegen verpfändet Faust seinen Gottesglauben und sich selber nach zwölf Jahren, schwört auch stillschweigend ab, sich zu verheiraten und je ein eigen Kind an seine Brust zu drücken; doch Mephistos Wunsch:

> „Füll' an die Welt mit deiner Liebe Kindern," jedoch
> „Dein Herz verschleus dem Rufe der Natur (I, 122)"

setzt Faust entgegen:

> „Wenn du's vermagst, mich dahin zu entmenschen;"

und fordert schließlich Mephisto heraus:

> „Ja, ich will dein sein, wenn du auf mein Herz
> Nur Ein entschiednes Laster wälzen kannst."

Damit ist der weitere Gang der Handlung, der für die ernsthaften Bearbeitungen der zweiten und dritten Phase allein in der letzten, der Schlußfassung, bekannt ist, vorbereitet.

In der zweiten Abteilung, die, wie die erste in Wittenberg spielt, sucht nun Mephisto Faust durch Wollust zum Laster zu führen. Jedoch das Lockmittel eines Traumes, den Musik und Chöre begleiten, scheitert an Fausts Selbstbesinnung, die von Mephisto in einer Kirche in Anlehnung an Lessings Emilia herbeigeführte Begegnung mit Isabella, dem Urbild jenes Traumes, reizt Faust nur zur Ablehnung teuflischer Kuppelei, um ihre echte Liebe zu gewinnen. Dennoch wird er fast ein Opfer seiner Sinne, wenn nicht sein Agathodämon, die in männlicher Verkleidung als Freund ihn mahnend umgebende Jugendgeliebte Mathilde, ihn durch Gesang wieder zu sich selbst brächte. Fausts durch ein Wittenberger Universitätsfest genährte Ruhmsucht will Mephisto nach jenem Mißerfolg für sich ausbeuten.

In der Tat wird in der dritten Abteilung Fausts Eitelkeit durch den schmeichelndsten Empfang, besonders der Leipziger Fakultäten gesteigert. Agathodämon-Mathilde dämpft, vermag aber den Wißbegierigen nicht davon abzuhalten, daß er sich durch ein, vermutlich von der ersten Bearbeitungsphase vererbtes Geisterbuch um allen Verstand liest. Die Folgen sind

eine Vorlesung vor den Professoren, in der Faust die Romantische Philosophie eulenspiegelmäßig karikiert, und die Fortsetzung seines „übergeschnappten Transzendentalismus“ unter den Studenten in Auerbachs Keller, der ebenso, wie ein Einschub von Eckard-Kaspar Fröhlichs Zauberversuchen an früherer Stelle der Tradition entnommen ist.

In epischer Einlage läßt „Gott Phantasus, als Prolog“ Faust im Taumel der Eitelkeit über Dresden und Prag nach Wien gelangen, dem Schauplatz der vierten Abteilung. Aber statt eines Lasters lädt Faust, selbst als seine Goldgier erregt wird, nur den Segen der Armen auf sich. Doch der Wunsch, Mephistos Gewalt durch Eindringen in die Werkstatt der Natur ganz entbehren zu können, verstrickt Faust aufs neue in Sinnenrausch. Denn Mephisto gaukelt ihm zur scheinbaren Erfüllung nach andern, moralisch ausgelegten Allegorien in Anlehnung an Goethes Hexenküche ein lieblichstes Frauenbild, Schirin, vor. Dieses zieht Faust, obwohl auf einem Maskenball die von Weidmann stammenden Eltern und die Geliebte Mathilde sich ihm entdecken, unwiderstehlich nach Italien.

Statt des von Mephisto erst (II, 108) geplanten Weihrauchqualmes und Legendenunsinnes bringt hier, in der fünften Abteilung, den Faust eine in der Umarmung sich belebende Statue fast zu lasterhaftem Fall. Nur Kaspar Fröhlich, dessen Begleitung ein auch über Mathildens Verbleib sich breit ergehender neuer Zwischenaktsprolog undramatisch meldet, rettet ihn. Jedoch zwei weitere Klippen umschifft Faust in freier Selbstüberwindung und führt dadurch seine Rettung herbei. Damit ihm Mephisto Schirin verspreche, mußte Faust einen unehelichen Knaben nach Italien mitnehmen, um ihn durch sein Beispiel der Hölle zu überliefern. Ihn läßt Mephisto jetzt den Faust als eigenen natürlichen Sohn jener dem Höllenbund vorangehenden Zeit des Sinnentaumels erkennen; doch Faust hält trotz der Vaterliebe die Paktbedingungen und umarmt ihn nur als Freund. Und als er durch seinen Ruhm an den Hof, der den an Schinks Erstling erinnernden Namen Montaldo führt, gerufen wird und hier in der jugendschönen Raphaele, der Gattin eines kraftlosen, greisen Herzogs, die ersehnte Schirin erkennt, weiß Faust trotz Mephistos Sophismen unter der Maske des Hofkaplans sich vor dem Ehebruch aus eigener Kraft zu wahren.

Mephistos Verleumdung aber suchen nicht nur Eckard und die durch göttliche Vermittlung hier lebende Mathilde zu entkräften, sondern zugleich mit himmlischer Musik meldet der von Weidmann her kommende Schutzengel Ithuriel in Hexametern die Niederlage Mephistos; denn, wenn er in zwölf Monaten Faust nicht habe zu Falle bringen können, wird es ihm in zwölf Jahren auch nicht gelingen. Faust selbst erkennt nach der wiedergewonnenen Selbstherrschaft und einem nachhelfenden Gebet Ithuriels seinen Irrtum und wirft sich reuig auf die Knie:

„Gieb mir bescheidnen, stillen Wahrheitssinn,
Der nur nach dem, was gut und nützlich ist,
Was mich veredelt, Menschenglück befördert,
Von Selbstsucht frei und Eigendünkel, strebt!“

Mathilde sinkt unter dem Segen des Engels in seine Arme, und der mit seinen Großeltern ankommende Sohn Fausts vollendet den familienhaften Abschluß.

Somit war Faust im Einklang mit der Grundauffassung der ersten Bearbeitungsstufe von 1778(82) nach kurzer Verirrung in die bürgerlichen Bahnen des gesunden Menschenverstandes wieder eingelenkt. Aber zur Verdeutlichung dieser Tendenz hatte abgesehen von der Hebung in die ernsthafte Sphäre schon in die zweite Bearbeitungsphase von 1796 das für die deutsche Aufklärung so bezeichnende gemüthaft-ethische Moment neben dem rein verstandesmäßigen Eingang gefunden. In literarischer Parallele zu Klingers „Genius der Menschheit“ stellte vor dem Pakt der Geist der „Leidenschaft“ Faust vor die Wahl zwischen „nimmersatten Dursts Befriedigung“ und „stillem Glück in mäßigem Genusse“, „Herzens Glück in nie bewölktem Frieden“ (I, 116f.). Und auf das moralische Motiv der zu besiegenden Leidenschaft war die Wette der Schlußfassung recht eigentlich gegründet. Nur als Personifikation[35] der menschlichen Leidenschaften sollte Mephisto gelten und ihm, wie Faust eigentlich der traditionelle Name genommen werden.[36] Fausts Hingabe an die „Geister der Nacht“, die durch göttlichen und menschlichen Beistand zu glücklichem Ausgange führt, sollte die Besiegung der Leidenschaften im Menschen durch seinen angeborenen, freien Willen versinnlichen, von dem in einem charakteristischen Zusatzverse der Schlußfassung selbst der Engel gestehen muß:

„Denn es wäre der Mensch nicht mehr dein Ebenbild,
Hätt’ er Freiheit des Willens nicht (I, 22)“.

Eschenburg[37] wußte denn auch zu rühmen, „daß der Verfasser durch seine Bearbeitung und durch den von ihm gefaßten Gesichtspunkt dieser bekannten Legende eine ganz andere Tendenz und einen, wohl gewiß nicht zu mißbilligenden Aufschluß gegeben hat"; doch die neue Generation, welche mehr als nur aufklärerisches Ethos von einer Dichtung forderte, verhielt sich ablehnend. Auch konnte die Weitschweifigkeit einer nur allzu unsicher geführten Handlung, zusammen mit der Form des Dialoges, welche wie eine vorweggenommene Karikatur von Goethes zweitem Teil die Wahl von Prosa, Knittelvers, freiem Rhythmus, Jamben und Hexametern allein von der äußern Stellung der handelnden Personen abhängig machte, nur wenige Leser locken. Tieck[38] lehnte ab, Schinks Faust zu lesen, Chamisso[39] rechnete es sich zur Sünde, das kahle Papierbuch redlich durchgelesen zu haben, A. W. Schlegel,[40] der nur einen travestierten Faust erwartete, spottete schon über die 1795/6 veröffentlichten Proben: „Herr Schink hat Himmel und Hölle in Unkosten gesetzt, um nach so vielen Fausten noch einen neuen hervorzubringen.... Allein man findet dennoch in der Verkleidung den alten, wohlbekannten wieder. An Teufeln und Mannigfaltigkeit der Silbenmaße ist nicht gespart worden: Ithuriel, Doktor Fausts Schutzengel, fängt, da die Not dringend wird, sogar in Hexametern für ihn zu beten an."

„Das Kind meiner Liebe" nannte Schink selbst 1802 in einem Briefe an Nicolai[41] seinen Faust, dessen Plan er seit langem geregt und bewegt habe: „Ich entsagte allen andern Arbeiten, mich dieser mit ganzer Seele zu widmen." Und was Schink 1805 in seiner mehrfach zitierten Selbstcharakteristik (s. hier S. 57 Anm. 15) unter der Maske „Wahrs" gestand, das hätte auch sein Doktor Faust bei einem spätern behaglichen Rückblick auf seinen episodischen Teufelsbund sagen können: „Hatten Phantasie und Herz auch den Jünglingskopf zuweilen überwältigt, so war diese Überwältigung doch nie für seine physische und moralische Gesundheit verderblich gewesen. Sie ließ nur leichte Narben zurück, die das gereifte Alter bald verharschte, und, durch Erfahrung gewizzigt, strebte sein Verstand mit desto höherm Eifer nach Herrschaft über Phantasie und Herz." Dieser Faust ist eben, wie sein geistiger Vater, ein Angehöriger der deutschen Aufklärung und dem Historiker ein willkommenes Dokument.

Von den zahlreichen in Ratzeburg entstandenen unbedeutenden Erzählungen Schinks, die teils schriftstellerischer, häufig autobiographisch gerichteter Drang, mehr aber noch die rauhe Wirklichkeit gebaren, genügt es, ein Urteil aus Nicolais Rezensieranstalt über die „Moralischen Dichtungen“ von 1799 zu erwähnen: „. . . Er moralisirt, ohne zu predigen. . . . Alles gehet, wie seine Diktion, einen schlichten geraden Gang fort. Leichtigkeit in der Darstellung ist sein Hauptverdienst.“ (NADB 61 S. 102.)

Charakteristischer für Schinks geschichtliche Stellung und seine innere Stetigkeit, bezeichnend auch für die ganze, von der englischen und französischen durch die theologisch-idealistische Note bedeutsam unterschiedene[42] deutsche Aufklärung ist die Zuwendung des ehemaligen Theologen zur religiösen Dichtung und sein Standpunkt darin. Als letztes Zeugnis der Ratzeburger Tage erschienen 1811 die Gesänge der Religion.

Schon 1788 hatte Schink mitten unter den Arbeiten am satirischen „Theater zu Abdera“ seine Haltung durch seine „Vernünftig-christlichen Gedichte“ bekannt. Er, welcher der literarischen Gefühlsreaktion des Sturm-und-Dranges nur Bitteres zu sagen wußte, wendete sich hier scharf gegen alle pietistische Schwärmerei, sandte ein Danklied für das Geschenk der Vernunft an seinen persönlichen und gütigen Gott und bekannte ihm am Ende in einem vernünftig-christlichen Glaubensbekenntnis:

„Daß du die süße Pflicht, dich anzubeten,
Nur willst, als Fortschritt zur Vollkommenheit.“ (S. 122.)

Und in der katholischen Kaiserstadt sagte er laut, indem er u. a. Semler als Kronzeugen aufrief: „das Christenthum muß schlechterdings erst Sache des Kopfes werden, ehe es Sache des Herzens werden kann.“ Den Einklang mit seiner Zeit bekundete die baldige Komposition[43] von zwölf Liedern und die Aufnahme von sieben in das Oldenburgische Gesangbuch von 1791.[44] Auf derselben Basis waren die „Gesänge der Religion“ erwachsen. Aber mit der eigenen innern Ruhe Schinks in dieser Epoche stimmte ein gewisser Wandel zur Innigkeit überein. „In den Stunden der Weihe, der Erhebung und Begeisterung“ waren sie entstanden, ihre poetische Fülle ward betont, den Frauen zur Beförderung ihrer „Schönmenschlichkeit“ ein besonderer Abschnitt eingeräumt und im Vorwort der zweiten Auflage von 1817 in

bezeichnender Nuancierung zum Bekenntnis von 1788 bekannt: „Christenthum wird nur wahres Christenthum, wenn es ebenso sehr Sache des Herzens, als des Verstandes, wird.“ Und wie noch 1869 in den evangelischen Gesangbüchern das Abendlied „Holde Nacht, willkommen wieder / Sei gegrüßt mir, Gottgesandt!“ und das Herbstlied „Wie reich an Freud', an Glük und Segen / Ist, Schöpfer, deine schöne Welt!“ (II. Aufl. S. 190. 206) zu finden waren,[44] so räumte die Geschichte des Kirchenliedes Schink als „Naturliederdichter“ einen bescheidenen Platz ein.[45] Die „Gesänge der Religion“ waren Schinks eigentlicher Erfolg in der zweiten Hälfte seines Lebens. Noch 1823 erlebten sie eine dritte Auflage. Schon der zweiten hatte er ein Verzeichnis der Pränumeranten vorgesetzt, die von Schleswig nach Schlesien, von Kurland nach Westdeutschland reichten, an ihrer Spitze der König von Preußen; der Staatskanzler Hardenberg beschloß die Reihe der fürstlichen Personen, Elisa von der Recke waren die Gedichte gewidmet; beide hatten inzwischen Schinks Leben entscheidend gekreuzt: jener hatte den umgetriebenen Wanderer der preußischen Heimat wiedergewonnen, diese sollte ihm den Weg zum sorglosen Lebensabend bahnen.

Noch mitten in der Ratzeburger Zeit hatte Meyer[46] Ursache, Schröder, im Namen aller Musenbastarde für seine Mildtätigkeit gegen Schink zu danken, indem er gleichzeitig hinzufügte: „Möchten Sie ihm doch etwas Lebensklugheit mittheilen können! Der Gedanke an seine Zukunft macht mich sehr traurig.“ Doch der Graf Hans zu Rantzau war schon damals Schink bekannt.[47] Und als „die Zeitumstände“, wie er sagt,[48] ihn von seinem „fünfzehnjährigen lieblichen Wohnsitz“ schieden, ward er von diesem edlen Gönner von 1812—1816[49] gastlich aufgenommen und lebte meist bei ihm auf Luisenberg, doch auch zuweilen beim Bruder Konrad zu Rantzau zu Breitenburg im Holsteinischen. „Ein Deutscher mit ganzer Seele“, verfolgte er Napoleons Untergang in Zeitgedichten, die 1815 im „Spott- und Jubelalmanach“ gesammelt wurden, und kühlte seinen glühenden Haß, der ihm eine Tugend hier zu sein schien, dadurch, daß er in dramatischen Szenen „Satans Bastard“, den Korsen, auf Elba verfrüht vom Teufel[50] holen ließ. Durch Schröders Vermittlung gelangte ein Exemplar des Almanachs zusammen mit der Bitte Schinks um eine Stelle in Preußen an Hardenberg, der

in einem sehr verbindlichen und zusagenden Briefe[51] antwortete. Und im Herbst[52] 1816 kehrte Schink nach genau vierzig Jahren wieder nach Berlin zurück, wohin er schon von Wien 1788 verlangend geblickt und wo er auf dem Wege nach Hamburg 1789 nur als Durchreisender geweilt hatte. Sein langjähriges Verhältnis zu Schröder, dem er sich von Ratzeburg aus auch bei dem neuen Theaterunternehmen von 1811 zu dessen Schaden[53] verbunden hatte, erhielt an diesem neuen Wendepunkte seines Lebens durch den Tod seines großen Freundes den natürlichen Abschluß. 1818 setzte ihm Schink in den „Zeitgenossen" (Bd. III) „als Bühnenführer, mimischem Künstler, dramatischem Dichter und Menschen" sein Denkmal.

Der von Hardenberg unterstützte Plan einer Versorgung beim Kgl. Theater in Berlin kam allerdings ebensowenig, wie das Bemühen Schinks um die Aufführung eines Stückes „im Geschmack von Lessings Nathan" zustande,[54] und die mit K. Müchler herausgegebene Quartalsschrift „Kolibri" brachte es nur auf zwei Hefte,[55] aber weder Schinks rege Produktion, noch sein Schriftstellerstolz[56] kamen ins Schwanken.

Noch im Jahre seiner Berliner Ankunft 1816 erneuerte Schink[57] die Bekanntschaft Elisas von der Recke, die damals im „curländischen Haus" Unter den Linden ihre glänzenden Zirkel hielt, und gehörte bald zu ihrem engern Kreise.[58] Hier lernte ihn im folgendem Jahre ihre Schwester, die Herzogin Dorothea von Kurland, kennen[59] und zog den ihr huldigenden, unterhaltenden Gesellschafter, der voller Anekdoten und witziger Einfälle steckte, für die Sommer von 1819—1821 an ihren Musenhof in Löbichau. Seine Verehrung der Frauen, welche nach dem Verlassen Hamburgs begonnen und schon auf den „Faust" bedeutsamen Einfluß gewonnen hatte, feierte jetzt ihre Triumphe. Drei kleine dramatische Dichtungen wurden mit einem hymnischen Prolog 1819 als „Frauenhuldigung" gedruckt. In Löbichau, wo ihm auch Tiedge als einem „ehrwürdigen Veteran" Verehrung entgegenbrachte, erwarb sich Schink „durch fein lobende Epigramme, durch zartschmeichelnde Charaden und Preisgesänge auf das höchste Geschlecht", das er in einem schwärmenden Briefe an eine der Kurländerinnen dem „begeisternden Champagner"[60] verglich, den Namen eines Frauensängers. Als solcher ward er 1819 zu „Frauenlob dem Zweiten" hier im Beisein Jean Pauls,

dem man kurz darauf auch eine Lichtapotheose bereitete, und des berühmten Kriminalisten Feuerbach gekrönt:

„Drei Kronleuchter des großen Saales durchstralten den Raum; die Wände waren mit Licht bekleidet; Licht und Glanz floß überall in einander. ... Dann flogen die Flügelthüren auf; von Feiertönen begrüßt und in einem Gefolge edler Frauen und Jungfrauen, alle in weißen Gewändern, mit röthlichem Bänderschmuck geziert, trat Dorothea herein. Alles überstralend, leuchtete das fürstliche Diadem herab von der hohen, klaren Stirn." Sie thronte in der Mitte ihrer Damen, Feuerbach bildete den Abschluß des rechten, Tiedge den des linken Flügels eines Halbkreises. „Jetzt öffneten sich wiederum die Türen des Saales. Aus der Tiefe der sechs vorliegenden Zimmer wurde, während der forttönenden Musik, der Krönungscandidat in feierlicher Begleitung herbeigeführt." Eine Rede des „Kanzlers" Feuerbach. Diplom. Wappen. „Dann empfing der beglückte Dichter, kniend vor der Fürstin, von ihr den Lorbeerkranz."[61]

Im selben Jahre, als die Löbichau preisende Gedichtsammlung „Titania" von Schink zusammen mit Eberhard und Tiedge herauskam, starb am 20. August 1821 die Herzogin Dorothea. Sie hatte bisher Schink ein Jahresgehalt ausgesetzt. Ihre Tochter Wilhelmine, die Herzogin von Sagan, nahm ihn jetzt als Bibliothekar zu sich.

Unverrückt dauerten Schinks Gesundheit und geistige Frische fort.[62] Trauerspielbearbeitungen, unter ihnen der von Lessing in der Dramaturgie mitgeteilte spanische Essex[63] erschienen 1820 und 1821, Lustspiele 1821. Gedichte und Aufsätze wurden reichlich in die Dresdner „Abendzeitung" bis zuletzt gesandt. An eine Sammlung seiner dramaturgischen Schriften dachte Schink im letzten Berliner Winter von 1821,[64] für den letzten Band der bei Voß erscheinenden sämtlichen Schriften Lessings von 1825 bearbeitete und erweiterte Schink die Charakteristik, die er 1796 seinem Meister gewidmet hatte, die einstigen Schillerrezensionen für Nicolai wurden durchgesehen, um eine über die Braut von Messina vermehrt, und 1827 erschienen sie zusammen mit der dramatischen Bearbeitung[65] eines englischen Romans: „Schutz und Strafe oder die Ruinen von Paluzzi," die schon 1811 in Hamburg mit Musik von Romberg aufgeführt worden war.

Der Herzogin Dorothea widmete Schink eine Gedächtnisschrift, ihren Manen gedachte er einen Roman aus der Zeit des Urchristentums zu weihen,[64] zur Jubelfeier der Augsburgischen Konfession 1830 dichtete er für die Saganer Kirche das Haupt-

lied, in einer Schrift „Luthers Siegelring“ wollte er, vermutlich mit Hinblick auf den Nathan, sein Glaubensbekenntnis ablegen.[66]

Fast ein Achtziger, verschied er in Sagan 1835. Der Superintendant Nehmiz widmete ihm einen warmen Nachruf im Saganer Wochenblatt, und das Kirchenbuch der evangelischen Gnadenkirche meldete: „Den 12. Februar ist aus Sagan mit Geläute begraben worden der herzogliche Pensionär Herr Professor Johann Friedrich Schink, welcher den 9. Februar abends $^3/_4$ auf 11 gestorben war.“

Einen Granitblock hat ihm, dem nordischen Findling, nach fast dreiviertel Jahrhunderten pietätvolles Angedenken auf dem Saganer Keplerplatz gewidmet.[67]

Anmerkungen zum ersten Teil.

Den Ausgang boten die knappen Lebensdaten des Neuen Nekrologs der Deutschen. 13. Jahrg. 1835, Theil I, S. 161.

Eine Kompilation aus ihm, der Literaturgeschichte von H. Kurz. Bd. III S. 379a. 1851 ff. u. ö. und E. Kochs zweifelhaften boigraphischen Bemerkungen in der Geschichte des Deutschen Kirchenliedes. 1869, I, 6, S. 363 Anm. gab Brümmer 1877 im 2. Bande seines „Deutschen Dichterlexikon". Daß eine ebenso wertlose Variation davon 1890 in die Allg. Dtsch. Biographie Bd. 31 überging, ward schon genug beklagt. Vgl. Jahresb. f. neuere deutsche Literaturg. 1890, IV, 4 : 16 (A. v. Weilen); E. Horner, Euphorion V, 1895, S. 559.

1. Heimat — Charakter — Anfänge.

[1] Für Magdeburg sind meine Grundlagen:

a) Handschriftliches:

1. für die Eltern: Mitteilungen aus dem Stadtarchiv in Magdeburg und aus den Kirchenregistern von Lengenfeld im Vogtlande.
2. für die Familie: Auszüge aus dem Kirchenbuche der evang. Gemeinde zum Heiligen Geist in Magdeburg.
3. für die Schule: Auszüge aus alten Schulprogrammen etc.

b) Druckschriften:

Wolter, Geschichte der Stadt Magdeburg[3] 1901 und Kawerau, Aus Magdeburgs Vergangenheit. Halle 1886; wo ich des letzteren Quellen aufs neue, nicht ohne Gewinn für eine eigne Auffassung nachging, zitier ich sie.

[2] In den „Litterarischen Fragmenten" Bd. I, 1784: Situazionen aus Mathias Spürhund's Jugendjahren S. 91 ff., 189 ff.; voran ein „Sendschreiben Mathias Spürhund's an den Herausgeber" S. 39 ff. Leicht maskierte, aber stark aufgeputzte autobiographische Anekdoten, von denen ich nur ganz vereinzelt Gebrauch zu machen genötigt war. Positiv für Schinks Sphäre spräche S. 96 der hochgeschätzte Saurin, dessen Predigten sich Patzke nach russischem Raub am 2. XII. 1761 und 14. I. 1762 von Nicolai erbat (s. hier Anm. 7) und im 42. Stück des „Greises" unter der „Kleinen Bibliothek für unstudierte Leser" aufzählte; ferner S. 216 die französische Gouvernante Roland, deren Namen ich verschiedentlich bei Tollin, Gesch. d. französ. Kolonie von Magdeburg 1886—1894 fand, u. a. m.

[3] Ebel, Die Magdeburger Innungshäuser. Zeitschrift „Die Denkmalpflege" VIII, S. 81 ff.; 1906.

[4] Neben Kawerau s. Teutscher Merkur Dez. 1784, S. 212f.: Kleine Wanderungen durch Teutschland in Briefen an den Doktor K. Nr. IV. Verfasser ist der Mitauer Schulz, s. Meusel, Das gelehrte Teutschland, VII, S. 365; 1798.

[5] Gegen Kaweraus Anm. zu I, 40 zähl ich 16 Thle. 1763—1769. Dazu „Beiträge zum Magdeburger Greis" 1770. 2 Thle., deren erster Religiosa, deren zweiter nur einen Abdruck der 1754 erschienenen „Freundschaftlichen Briefe" enthält und auch E. Altenkrüger, Nicolais Jugendschriften, 1894, S. 42 unbekannt ist. — Dem XVI. Thle. Stück 199 des „Greises" entstammt die Notiz über Gellert zu Anfang des vorigen Absatzes.

[6] Vorbericht S. 9: „Virginia, ein Trauerspiel von J. S. Patzke. Frkft. und Leipzig verlegts Joh. Christ. Kleyb 1755." 80 Seiten. Eins der anscheinend sehr seltenen Exemplare besitz ich selbst. — Lessings Rezension in der Voss. Ztg. 1755 Stück 101: Lachmann-Muncker, VII, S. 50.

[7] Dreißig Briefe Patzkes an Nicolai handschriftlich auf der Kgl. Bibliothek Berlin von 1754—1781 in absteigender Menge; s. besonders 3. IX. 1756. Auch von Kawerau und Altenkrüger benutzt.

[8] Teutscher Merkur 1785 Jänner, S. 51f.

[9] 1750 Schönemann, 1755 Ackermann, 1761 Schuch, 1771 Doebbelin, dann häufiger. — H. Devrient, Schönemann 1895, S. 173 Anm. 277—278. F. L. W. Meyer, F. L. Schröder 1819, 1, S. 28. Brandes, Meine Lebensgeschichte 1799, I, S. 238, 242f., 245. Akten des Stadtarchivs Magdeburg-Altstadt G 219[1].

[10] Teutscher Merkur Jänner 1785, S. 46f.

[11] Bormann-Hertel, Geschichte des Klosters U. L. Frauen 1885: Schulreglement 1752 Sectio II § 7 Unterricht „im Teutschen".

[12] Teutscher Merkur, Jänner 1785, S. 46f. — DM 186.

[13] DM 992f. Der Anknüpfungspunkt, Unzers Diego und Leonore, das Schink als Schüler gelesen haben will, beruht auf einem Gedächtnisfehler, da das Stück erst 1775 erschien, s. Goedeke IV, S. 256.

[14] Von „Gottes Macht und Liebe" heißt es u. a.:

„Donnert ihm, Pole! Brauset ihm, Meere!
Himmelssphären! iauchzt ihm Dank.
Stürzet vom hohen ätherischen Sitze
Prasselnd herab, verzehrende Blitze!
Sturmwind, heul ihm Lobgesang!" 1772.

Ähnliches ist für 1771 erweisbar. 1769 unterredete sich Schink mit zwei andern von einigen „Eigenschaften und Würckungen der Luft".

[15] „Kinder der Phantasie" 1805, S. 204ff. in der Erzählung „Magie" (s. Anm. 223) gibt Schink die Charakteristik seiner selbst als rückschauender Vierziger, ohne eine allerdings mit Händen zu greifende Fiktion zu verschmähen. Meines Erachtens mit großer Wahrheit. Ähnlich in der Erzählung „Solm" im Berlin. Archiv der Zeit und ihres Geschmackes, 1796, II, S. 559, und öfter, besonders „Eigenkraft", 1797.

[16] J. A. E. Köhler, Volksbrauch, Aberglauben usw. im Voigtlande, Leipzig 1867, Kap. V. Körperliche Beschaffenheit und Charaktereigentümlichkeiten.

[17] So Goeckingk an Bürger 31. X. 1775, als ihn Schink, „ein Mensch von vielem Genie“, in Lauchstädt aufgesucht hatte. Strodtmann, Briefe v. u. a. Bürger 1874, I, S. 254. Das Todesjahr Schinks, IV, S. 331, ist zu berichtigen.

[18] Da nach Mitteilungen des Univ. Sekretariats und der Bibliotheksleitung weder Akten über die einzelnen Studenten, noch Verleihungsbücher der Univers. Bibliothek aus dem 18. Jhrh. vorhanden sind, ist mir über sein theologisches Studium nichts bekannt. Doch sprechen eine höchstwahrscheinlich auf Schink selbst zu beziehende Predigtanekdote (Litt. Fragm. 1784, I, S. 96ff.) und seine spätern religiösen Gedichte dafür, daß wohl erst allmählich der schriftstellerische Drang das Übergewicht erhielt.

Über die Exmatrikulation sind in Halle aus dem 18. Jahrh. keine Notizen vorhanden. Da Schink in dem einzig in Frage kommenden Leipzig (s. hier S. 5f.) nicht immatrikuliert war (Mitteilung des Univ. Sekretariats) u. noch 1776 (Nekrolog 1835) als Kandidat der Theologie bezeichnet wird, so mag er Halle drei Jahre angehört haben.

Der aus dem Album Academiae Vitebergensis 1841 ed. Foerstemann S. 372 in die Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg 1869, IV, S. 152 übergegangene Druckfehler, nach dem 1560 schon ein Joh. Schinck aus Magdeburg in Wittenberg immatrikuliert worden wäre, ist nach den Berichtigungen des Bandes III, 1905 in Schnick zu ändern.

[19] Kawerau, Aus Halles Literaturleben. Halle 1888, S. 310.

[20] Akten des Stadtarchivs Magdeburg-Altstadt, 219[1]: Vorverhandlungen und ausführlicher Kontrakt, wie auch für die spätern Jahre. Die Vorstellungsangaben gehen aus den Quittungen hervor.

[21] Noch 1779 ward in einem mehr als fünf Foliospalten füllenden Gesuch an den Minister von Schulenburg es versucht, die für die Theatergeschichte Magdeburgs epochemachende Errungenschaft Doebbelins rückgängig zu machen, und wie für die Jahre vorher ist der Kampf um den Vorstellungsraum bis 1781 nachweisbar: Akten des Stadtarchivs Magdeburg-Altstadt G. 219[1], G. 219[2].

[22] Ed. Devrient, Geschichte der Dtsch. Schauspielkunst[2], 1905, I, S. 434. Ausführliche Titel und Referate von diesen Streitschriften in Magdeburg: „Die Logen“, Berlin und Leipzig 1772, die auch über Doebbelins Repertoir einigen Aufschluß geben.

[23] s. „Noch ein wolgemeintes Wort an die Herren Unternehmer des hiesigen Schauspieles, nebst einigen Bemerkungen über sämtl. Schauspieler und Schauspielerinnen von einem Freunde des Theaters.“ Magdeburg 1797 (Exemplar der Stadtbibliothek Magdeburg). Dazu s. Reichards Theaterjournal für Deutschland, 1778, V, S. 97f.: „Magdeburg den 1. Frbr. 1778“, das eine Wüste genannt wird, in der ein Privattheater immer noch unmöglich sei; denn: „es ist den Patrioten und Freunden der deutschen Bühne hier immer noch unmöglich, sich durch den Wust und Chaos von Vorurteilen wider das Theater durchzuarbeiten.“

[24] J. Chr. Brandes, Meine Lebensgeschichte, 1799—1800, II, S. 181; da S. 181 ohne Datum ist, vgl. S. 184 und die Bibliographie b. Klopffleisch, Brandes, Diss. Heidelberg 1906.

Über die Studenten aus Halle in Leipzig: Brandes II, S. 77.

Für Schinks Aufenthalt in Leipzig: Brandes II, S. 181; auch Uhde, K. Ekhof, 1876, S. 206, aber ohne Quellenangabe. Über Lauchstädt s. hier Anm. 17.

[25] R. Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters, 1894, S. 143f., 147f.

[26] s. „Zusätze" von Schink, 1783, S. 62. Dazu DF 419. — Aufführungen der Emilia Galotti 18. X. und 4. XI. 1774. Hodermann S. 143f., 147f.

[27] Aufführungen des Hausvaters am 3. und 24. X. 1774, 27. IV. 1775. Hodermann, ebenda.

[28] Hamburgisches Theater 1776, I, Vorrede; Litzmann, Schröder 1894, II, S. 144ff.

[29] F. L. W. Meyer, F. L. Schröder 1819, II, 2, S. 59.

[30] Hamburgisches Theater 1777, II, S. V. Der von L. Geiger, Ifflands Briefe in den Schriften der Ges. f. Theatergesch., V, S. 265 (Anm. zu Nr. 43 S. 109) vermutete Name des Kanzlers Malespina kommt hier nicht vor.

[31] Eine ausführliche Quellenanalyse gab Minor, Zeitschr. f. dtsch. Philologie 1888, S. 55ff., ohne auf das Grundmotiv den gehörigen Akzent zu legen. Über die Titelform im Anschluß an Lessing s. Minor, Schiller 1890, II, S. 121.

[32] DF 386 ff. Dazu s. E. Horner, Euphorion Ergänzungsheft IV, 1899, S. 142 — ferner Schinks Allg. Theaterallmanach v. 1782, S. 46, und Schinks „Bescheid auf die Beurtheilung des Theaterallmanachs in der Realztg.", Wien 1782, S. 14f. (Exemplar auf der Wiener Stadtbibl.).

[33] In einem Fünfzeiler BLW 1777, I, 48 „An Leysewitz."

[34] Hamburgisches Theater I, 1776, S. XIIf.

[35] Thk. 1778ff., Bertrams Berliner Theaterzeitschriften. — Die letzte mir bekannt gewordene Vorstellung der G. M. war 1792 in Oedenburg in Ungarn, wo das Stück sehr gefiel (Thk. 1794). — Schreiber, Dramaturgische Blätter B. 3, 1789, bringt im Anschluß an eine Mainzer Aufführung der G. M. vom 1. XII. 1788 S. 113 ein Zeugnis der Zeit für die historische Einordnung: „G. M. ist ein Stück, das den Charakter seiner Dekade — worin Kraftgenies sich eine eigne Sprache und eigne Empfindungen modelten, das Unkraut der Empfindelei aufschoß und schnell um sich griff, Siegwarte ans Licht traten, und Zwillinge einem Julius v. Tarent die Palme entrissen — sichtbar an der Stirn trägt.

[36] So auch die einzige Sammlung — von religiösen Gedichten abgesehen — von 1781 „Dichtermanuskripte": (Ode „an Fanni" usw.), auf die E. Horner, Euphorion V, 1898, S. 539 als ersten Druckort des Lessingischen Sinngedichts an Schröder hinwies.

[37] Oldar und Kätchen. — Tamerlan und Kätchen. Ein Mährlein: beide 1775 im sogenannten Leipziger Musenalmanache, ersteres auch in „Romanzen der Deutschen" II, 56ff.

[38] „Da schlug die Glocke dreimal bum!" usw. „Und draußen auf dem Saale ging/ Es furchtbar auf und nieder; / Es schleppte Ketten, klink, klang, kling" usw. Göttinger Musenalm. 1776, S. 85ff., ähnlich Almanach der deutsch. Musen. Leipzig bei Weygand 1777, S. 222ff.

[39] 31. X. 1775 und 14. XI. 1776: Strodtmann, Br. v. u. a. Bürger, 1874,

I, S. 254, 360; dazu II, S. 116 u. III, S. 2: an Lichtenberg 6. I. 1780: „Vergessen Sie Schink's Tractätlein nicht!"

[40] Gemäß der Rezension im Almanach der deutschen Musen. Leipzig bei Weygand 1778.

[41] BLW 1776, II, 47. — Goethes Anführung des Stückes in der älteren Fassung des Triumphes der Empfindsamkeit (Weimarer Ausg. 17 S. 348) stell ich in die Anmerkung, weil dieser Spott, der die „Stella" im selben Atem bringt, nicht bezeichnend genug ist.

[42] BLW 1777, I, 111.

[43] Den 21. Geburtstag 1776 (29. IV.) feierte er schon in Magdeburg (BLW 1776, II, S. 12).

Der Brief befindet sich handschriftlich auf der Kgl. Bibliothek Berlin (1908. 163), welche ihn auf mein Gesuch auf der Auktion I. A. Stargardt-Berlin (Nov. 1908) gütigst erworben hat; vier Seiten. Wie immer bei Schink: deutsche Buchstaben. Adressat nicht genannt, doch, vermutlich von dem ursprünglichen Besitzer, „Originalschreiben des Hrn. Schink an den Geheimen Krgsrath Bertram in Berlin" übergeschrieben.

[44] DF 383, aber in den Einzelheiten rhetorisch zugespitzt. Abdruck durch E. Horner, Euphorion Ergänzungsh. III, 1897, S. 219. — In Lessings Briefen hab ich seinen Namen nicht gefunden, was allerdings nichts gegen Schinks Glaubwürdigkeit spricht.

2. Die Zeit des Übergangs.

[1] An Bürger 24. XI. 1776. Strodtmann I, 366.

[2] BLW 1776, I, 364 (8. Juni).

[3] BLW vom 9. XI. 1776 spricht noch S. 300 vom „H. Schink zu Magdeburg". Schinks Beitrag zum 14. Dez. 1776 des BLW (II, 369) hat gegenüber der Magdeburger Ortsangabe des Vorhergehenden (II, 172) nur den Namen.

[4] Der Almanach der deutschen Musen, Leipzig bei Weygand 1779, S. 23, konstatiert seit Schinks Mitarbeit eine Hebung.

[5] 1. II. 1778 Prolog und Lina v. Waller von Schink zur Eröffnung; Gianetta 7. XII. und „Der gute Fürst" am 31. I. 1779, der vermutlich letzten Vorstellung aufgeführt. Eine Gesellschaft junger Leute in geräumigem Saal. Alle vier Wochen ein Spieltag. Im Juli, August pausiert. s. Lit. u. Thz. 1778, S. 211ff. u. 1779, S. 116f.

[6] Ephem. III, 408ff.

[7] Vorrede zur Neuausgabe 1782 in „Zum Behuf des Teutschen Teaters", Fol. 10a f.

[8] Ebenda.

[9] Neuer Nekrolog der Deutschen, 13. Jahrg., 1835, Theil I, S. 161.

[10] „Etwas über die Leiden des jungen Werthers und über die Freuden des jungen Werthers."

[11] Der XXXIII. Autographenkatalog von O. A. Schulz in Leipzig meldet Nr. 374 eine Unterschrift „Halle 28. Jan. 1774". Meine Vermutung bestätigte ein Matrikelauszug der Universität; Mylius ward am 19. X. 1773

als stud. iur. eingeschrieben. Schink widmete ihm noch von Wien aus 1784 den ersten Bd. seiner „Litterar. Fragm." als „Freund".

[12] Hanswurst, Dokter nolens volens (s. hier Anm. 13), S. 58, Gismund (mit 'nem Ekhof'schen Händedruck). . . . Und diese szenische Bemerkung bekommt in den Berichtigungen die Ergänzung: „d. i. der wärmste, herzlichste Druck, der ie ist gegeben worden und ie gegeben werden kann." Ähnlich S. 73 v. „So prelt man alte Füchse usw.": „Pakt im auf gut Ekhofsch die Hand. . . ."

[13] 1. So prelt man alte Füchse oder Wurst wider Wurst, Posse mit Gesängen und Balletten von W. C. S. M***s. und B. C. d'Arien, Halle 1777. Nach Molières Fourberies de Scapin s. die prinzipielle Widmungsvorrede. 2. Hanswurst Doktor nolens volens. Frkft. u. Leipzig 1777. Nach Molières Médecin malgré lui: s. Goedeke V, 250, wo die Reihenfolge, (Hitzig) Gelehrtes Berlin, wo die Jahreszahl ad 2 falsch ist. 3. s. Goedeke IV, 236 Nr. 21: tritt lebhaft für Bürger ein; Anhänger Wielands, dessen Werke er oft zitiert.

[14] Ein Lob der Zeit bei Denina, La Prusse Littéraire sous Fréderic II. Bd. 3, 1791, S. 95.

[15] „Komisches Theater der Teutschen. Ältere und mittlere Zeit" 1783, mit einer literarhistorischen Vorrede.

[16] Bertram geb. 1751. Mylius geb. 1754. Schink geb. 1755.

Für die Geschichte des Sturm-und-Drangs, wie der Aufklärung wird die Frage nach der Haltung der mit den „Genies" gleichaltrigen Schriftsteller noch weiter verfolgt werden müssen. Für den vorliegenden Fall ergibt sich: Angehörige der Sturm-und-Dranggeneration erklären sich gegen Nicolai (Bertram, Schink), als er der Genieströmung höhnend in den Weg tritt, schwärmen für Bürger (Schink, Mylius), erkennen Goethe, auch Lenz an (Schink, Bertram, Mylius), doch mehr das Talent, als die Erzeugnisse bewundernd (Schink), kehren aber, nachdem sie selbst dem Einfluß der neuen Strömung sich eine kurze Zeit hingegeben haben (Schink, Mylius), in den Hafen ihrer eigentlichen Heimat, in den der Aufklärung (Magdeburg, Berlin) zurück, teils gemächlich, teils oppositionell gegen die Zerstörung der ererbten Formen durch die literarische Revolution sich wendend (Mylius, Schink).

Es scheint, als wenn bei aller zu erwartender Nuancierung das typische Verhalten einer vorübergehenden Hingabe an den Sturm-und-Drang besonders aus der Jugend der von Nicolai eben um ungefähr eine Generation Getrennten zu erklären ist. So auch, doch in deterministischerer Formulierung, wie sie das sensible Individuum s. Helden hervorrufen mußte, H. Eybisch (Anton Reiser, Untersuchungen zur Lebensgeschichte v. K. Ph. Moritz u. zur Kritik s. Autobiographie, 1909, S. 90), der weit eingehender als ich dem Alten und Neuen mit kritischer Sonde nachzufragen Anlaß hatte.

[17] Aus der Anzeige im Almanach der deutschen Musen, Leipzig bei Weygand 1780, ersichtlich, der nur Neuigkeiten von der Michaelismesse 1778 und Ostermesse 1779 rezensiert. Der Meßkatalog nennt allerdings Ostern bereits als Erscheinungszeit: s. M. Herrmann, Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, 1900, S. 287. — Jahreszahl und der Glaube, Schink habe

an eine Aufführung mit Marionetten gedacht, bei Ebeling 5. Aufl. v. Floegels Geschichte des Groteskekomischen, 1888, S. 189, aus Nichtkenntnis der Schrift irrtümlich.

[18] Zitate und die Tendenz hob schon heraus L. Geiger, Goethejahrb. 6, 1885. S. 356. Aus seltenen und vergessenen Büchern.

[19] Floegel, Geschichte des Groteskekomischen, 1788, S. 140f.

[20] Lit. u. Thz. 1778, S. 102ff., 623 u. Almanach der deutschen Musen, Leipzig bei Weygand, 1779.

[21] Hettner, Literaturgesch. d. 18. Jahrh., II^5, 1894, S. 233.

[22] Der Titel dieser verloren gegangenen Satire auf Brumbeys „Minerva" 1. u. 2. Opfer ist erwiesen durch den Almanach der Bellettristen und Bellettristinnen für's Jahr 1782, 222.

[23] Ebenfalls im Prolog, wie bei Goethe, steht bei Schink der Ausdruck: Hurliburli (Goethe, Hurhurliburli): doch kann er unabhängig von Goethe auf Makbeth I, 1 als gemeinsame Quelle zurückgehen.

M. Herrmann, Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, 1900, S. 287, hat darauf hingewiesen, daß schon bei Schink, wie in Goethes Bearbeitung seiner Farce ein grotesker Alexandrinerdialog eingelegt ist, doch nicht so eindeutig wie bei Goethe, sondern teils gegen Voltaire, teils gegen die Genies gerichtet.

[24] Exemplar Kgl. Biblioth. Berlin Yr. 6875 — zwischen dem bislang frühesten Datum des Hans Sachs-Reimes (1769) und dem bisher nächstfestliegenden von 1778 in Schinks Marionettentheater (s. M. Herrmann, Jahrmarktsfest usw., 1900, S. 284f. Eichler, Das Nachleben des Hans Sachs v. 16—19 J. 1904, S. 199) find ich für 1776 einen Beleg, in dem „Deutschen Parnaß" S. 27: Im Dichterkonvent fragt hier Persius, auf Hans Sachs deutend: „das wäre ein neuer Dichter? ich dächte er käme aus dem Chaos her." — Hans Sachs: „Ja aus der Zeit,

„da es finster war im Anfang,
dass Kazze wider Kazze sprang."

Und nach einem Zwischenruf des „deutschen Dichters" und seiner Frage „Wer bist Du, Lumpenhund?" Hans Sachs:

„Ihnen zu dienen ein Schuh-
Macher, und Poet dazu:
Und, dass daraus nichts Bös' erwachs,
Von Nürenberg Hans Sachs.
(bey diesen herrlichen Worten wacht Homer auf.)"

[25] Almanach der Bellettristen und Bellettristinnen für's Jahr 1782; nach Meusel, das gelehrte Teutschland, VII, 1798, S. 364f. vom Mitauer Schulz.

Über den Inhalt von Joh. Friedels „Ehrenrettung des Herrn Pr... W... in B... in Sachen der Berufung an das unpartheiische Publikum. Nebst einem Richterurtheil vom Hanswurst mit dem hölzernen Gat. Berlin 1779" kann ich nichts sagen, da gerade das „Richterurtheil" verloren ist. s. Gugitz über Joh. Friedel im Jahrb. der Grillparzer-Gesellschaft XV, 1905, S. 186ff.

[26] Im hier S. 8f. zitierten Brief vom 6. V. 1776: „Dramaturgische Aufsätze, der eine Recension über Göthens Stella, einen über den Theaterkalender für ein neues dramaturgisches Journal, von dem ich aber nicht Herausgeber bin.“ — Ich habe sie nicht gefunden.

[27] Lit. u. Thz. 1778, S. 38, 81, 113, alle „S“ unterzeichnet, doch von Plümicke, Entwurf einer Theatergesch. v. Berlin, 1781, S. 340f. Schink ausdrücklich zugesprochen. Auch stimmt die Rez. von Großmanns Henriette z. T. wörtl. mit derjenigen in den DF überein.

[28] Schmidt-Gießen in der Deutschen Monatsschrift 1794, I, S. 142, Nr. 191. Dazu Lit. u. Thz. 1778, S. 577.

[29] „Uiber Herrn Joh. Friedel“ usw. von Schink, 1784, S. 20, ausführlich.

[30] Reichards Theaterjourn. f. Deutschl., 1781, St. 18, S. 78.

[31] Winds, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart, 1909: „Der Lobredner Brockmanns!“ S. 29, ist falsch.

[32] v. Weilen, Hamlet auf der dtsch. Bühne bis zur Gegenwart, 1908, S. 49: „Schinks Belehrungen lernen sichtlich vom englischen Darsteller“ kann ich nicht zustimmen, s. meine Ausführungen über Lichtenberg, II B, 3b.

[33] 1743—1814, seit 1772 Prof. of humanity at Glasgow s. Dictionary of National Biography, Bd. 48, S. 252. — Das rege Interesse deutscher Leser an dieser Schrift zeigt ihr Lob in der Neuen Bibl. d. schön. Wiss. 1774, XVI, II, S. 316. Der Thk. 1776 nennt sie. Eschenburg, „über W. Shakespeare“, 1787, empfahl sie sehr und wies jedesmal bei dem betr. Stück in den Anm. seiner Übers. auf sie hin. Noch das Journ. v. und f. Deutschl. 1791, II, S. 920f. wünschte, daß Kotzebues Charaktere nach W. Richardsons Vorbild zergliedert würden.

[34] An korrespondierenden Stellen:

S. 75 eben vom Unwillen die Rede, dann „bekommt dagegen nichts als Äußerungen von Abscheu und von der größten Verachtung“ — Schink S. 10 „sein Unwillen wird in den Blicken voll Verachtung . . . sichtbar und bricht . . . in den Worten aus.“

S. 89. „In seinem Betragen einen gewissen Tiefsinn und Feierlichkeit“ — Schink S. 16 „ein gewisses Feyerliches“.

S. 90. „Vermeidet allen Schein von Heftigkeit und drückt sich mit Laune aus“ — Schink S. 17 „sucht da seine Verlegenheit durch Laune zu verbergen“.

S. 76. „Er zieht bitter, aber doch versteckt, gegen die Heucheley . . .“ — Schink S. 10 „muß ihn der Unwille in diesen bittern Vorwürfen hinreißen, wiewohl mit . . . einer gewissen Verstecktheit“ u. a. m.

[35] Daß Brockmann 12 mal den Hamlet spielte s. Lit. u. Thz. 1778, S. 53. v. Weilen (s. hier Anm. 32) schreibt S. 41 f. 11 mal; wohl Druckfehler.

[36] Abgedruckt bei Goldstein, Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik. Teutonia III, 108 f.

[37] 1779 S. 36. v. Weilen (s. hier Anm. 32) schreibt diese Kritik nach Litzmanns vorsichtiger Vermutung fast unbedingt Schink zu, wiewohl dieser bereits 1778 seine Rezensionen in diesem Blatte eingestellt hatte (s. hier S. 13).

[38] F. L. W. Meyer, F. L. Schröder 1819, I, 308. Von Theoretikern urteilte der dän. Prof. Knud Lyne Rahbek in s. Briefen eines alten Schauspielers an seinen Sohn (Deutsch 1785 v. Chr. H. Reichel) von Schinks „herrlicher Abhandlung", daß sie mehr gesunde Dramaturgie enthalte, „als zehn Bände Rezensionen", und pries sie oft (s. S. 86 f., 110 f., 172, 420, 422). Exempl. Kiel. Univers. Bibl.

[39] Schröder u. Gotter ed. Litzmann 1887, S. 130 f.: 3. IV. u. 9. IV. 1778.

[40] Lit. u. Thz. 1779, S. 219.

3. Der Dramaturg.

[1] Fol. 7a der Vorrede.

[2] Obwohl der Tenor an Lessing errinnert, scheint mir die Echtheit dieses Bekenntnisses durch seine zweimalige Wiederholung in anderer Form im Theater zu Abdera (s. hier S. 31 f.) und in den DM (Ankündigung) verbürgt, wenn auch die Vorstellung eines kleinen Lessingnachfolgers mitgesprochen haben mag.

[3] Thk. 1779.

[4] Teuber in „Die Theater Wiens" 1903, II, B, S. 17. — Wiener-Hof-Theater-Taschenbuch auf das Jahr 1805, Nekrolog v. Collin S. 87 ff. (Exemplar Kiel. Univers. Biblioth.)

[5] Schinks „Dichtermanuskripte" 1781, S. 71 ff.: damit ist ihr Geburtstag 4. IX. fest; daß sie eine geb. „Lefèvre" sagt Collin S. 55, ebenso gibt er das Todesdatum 24. I. 1804. Dazu s. Teuber S. 27.

[6] „Zum Behuf des Teutschen Teaters" 1782, Vorrede, Fol. 17a; den Namen der Schauspielerin ergibt die Lit. u. Thz. 1778, S. 580. — DF 461 berichtet Schink, daß er Laura Rosetti 11 mal hintereinander gesehen habe.

[7] So ward z. B. auch ihre „menschliche" Lady Makbeth gerühmt und ihr damit dasselbe Lob wie Miß Siddons in späteren Jahren zugesprochen, die auch Meyer beim Aufenthalt in England gleich mit Madame Nouseul verglich: Lit. u. Thz. 1779, S. 16, Köster, Schiller als Dramaturg, 1891, S. 44. Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, den Biographen Schröders, 1847, I, 245.

[8] Ich gebe dieses ausführliche Zitat, weil selbst Teuber in dem monumentalen Werke der Theater Wiens II B diesen wertvollen Nekrolog Collins nicht erwähnt und mir daran liegt, von der Madame Nouseul, welche offenbar eine hervorragende Vertreterin des Ekhofstiles ist, auch der Theatergeschichte wegen, ein möglichst klares Bild zu geben. S. auch Bertram, Abbildgen. berühmt. Gelehrten und Künstler Deutschlands usw. Berlin 1780. Aus der beigegebenen Charakteristik heben sich als historisch einordnende Züge heraus: „die ausnehmende Biegsamkeit der Stimme, die jeden Ton, jede abwechselnde Empfindung mit so viel Wahrheit und Täuschung anzugeben wußte" und „ihr sehr simples aber immer ausdrucksvolles Geberdenspiel". S. ferner hier Register.

[9] „Doch nie über die Gränzlinie der Schönheit schreitend", setzte Schink in der Rez. dieser Schilderung Collins 1805 hinzu, NADB 97, I; 99.

[10] Teuber S. 28, A. v. Weilen im selben Werke „Die Theater Wiens" II B, 104. Ihr Bild als Lady Makbeth s. Lit. u. Thz. 1779 nach S. 16;

wiederholt in Bertrams Abbildungen berühmter Gelehrten usw. 1780, doch als unähnlich bezeichnet.

[11] Thk. 1779.

[12] Den Vornamen bringt Schink im Allgem. Theaterallm. v. 1782 S. 170, wo Nouseul auch als Bearbeiter von Falbaires École des moeurs genannt wird.

[13] Thk. 1780, hier sind auch die Namen der übrigen Schauspieler und Schinks genannt. — Dazu Lit. u. Thz. 1779, S. 735.

[14] Lit. u. Thz. 1779, S. 219.

[15] Köster, Schiller als Dramaturg, 1891, S. 299, Anm. 71; doch ist ihm der Druckort der Hexenszenen unbekannt.

[16] Nach Mitteilungen der Intendantur des Kgl. Theaters und der Kgl. Biblioth. ist auch in Hannover ein Makbethmanuskript von Schink nicht vorhanden, wie auch jede Nachricht über die Nouseulsche Truppe fehlt.

[17] Alafberg, Dalberg als Bühnenleiter usw. 1907, S. 75; er übersieht aber, daß dies wörtliche Anlehnung an Garriks Bearbeitung ist. s. Köster, Schiller als Dramaturg, S. 299, Anm. 78.

[18] Collins Nekrolog, 1804. Das schon in Berlin vom Publikum gerügte „leise Sprechen“ verteidigt Bertram 1780 mit der Motivierung der Künstlerin selbst (Abbildungen berühmt. Gelehrten und Künstler Deutschlands, S. 61).

[19] Teuber (s. hier Anm. 4) S. 27 f.

[20] Schinks „Dramatische und andere Skizzen usw.“ 1783, S. 93 ff. (über Schinks Autorschaft der betreffenden Stelle s. hier Anm. 78). Abweichend Teuber, der den Beginn der Leitung einer eigenen Truppe schon für 1782 ansetzt, obwohl er nur die „Skizzen“ als Quelle zitiert, S. 27 f.

[21] Neuer Nekrolog der Deutschen, 1835, I, 161; doch nicht mit Schröder, wie E. Horner, Euphorion II, 1895, S. 558 ff. glaubt, sondern bei allerhöchster Wahrscheinlichkeit mit den Nouseuls kam Schink nach Wien.

[22] In der Sammlung „Zum Behuf des Teutschen Teaters“ 1782.

[23] Thk. 1785, 1788, 1792. Grazer Teaterchronik 1783, S. 30 ff., Selbstrezension.

[24] Leider kann ich dies Zerwürfnis nur nach Schinks eigenem Bericht in der Vorrede zum Druck, Fol. 11b ff., geben. Weder Herr Dr. Rosenbaum am k. k. Hofburgtheater, noch die Leitung des k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchivs konnten mir Ergänzendes mitteilen. Auf eine Audienz Schinks beim Kaiser deutet seine Grazer Teaterchronik S. 165 f.

[25] Lit. u. Thz. 1782, S. 334 f. — Winds (s. hier S. 63 Anm. 31) irrt, wenn er S. 45 f. das Stück „eine Travestie gegen die übermäßige ‚Hamlet‘-schwärmerei“ nennt und in Knittelversen geschrieben glaubt; vielmehr ist es in Prosa, Shakespeares Geist erscheint während der Kinderprobe und billigt die Aufführung seines Hamlet. Mitten inne Ausfälle gegen die Shakespeareverhunzungen auf der Bühne. (Exemplar auf der Wiener Hofblibl.)

[26] Lit. u. Thz. 1781, S. 126. Dazu Allgem. Theaterallm. v. 1782, S. 177.

[27] F. L. W. Meyer, Schröder 1819, II, 2, S. 61.

[28] Lit. u. Thz. 1781, S. 126, 478.

[29] Der Quellen wegen, die Schink seinen Dramenbearbeitungen zugrunde legte, stelle ich für eine Geschichte französischer und englischer

Einflüsse auf die deutsche Literatur die übrigen Bearbeitungen hier zusammen, soweit die Quellen mir bekannt sind:

1. Die Begräbnisszene der Ophelia aus dem Hamlet, 1781, DF 168 ff. — Für Richard III. s. hier Register.
2. Cibber: Careless husband; Szenen daraus
   a) In den „Skizzen" 1783 „Die Beschämten oder Triumpf u. Niederlage des weibl. Herzens", I, 3, 7.
   b) Mit neuem Obertitel „Die Sitten von Berlin" wiederholt und vermehrt um II, 1, 2, III, 11—17 in „Litt. Fragm." 1784, I, 148 ff.

      Niemals als Ganzes gedruckt. Als Manuskript auf der k. k. Hofbibliothek unter M 6, aus der alten Biblioth. des Hoftheaters, wo das Lustspiel auch aufgeführt ward (Mittlg. d. Herrn Dr. Rosenbaum u. d. Direktion der k. k. Hofbibliothek). — Lange Selbstrezension im Anschluß an eine durchgefallene Hamburger Vorstellung DM 161 ff. — Thk. nennt die Bearbeitung 1783 unter Schinks Werken.
3. Congreve: The mourning bride
   a) Szenen aus einem Trauerspiel „Haß und Liebe" in „Litt. Fragm." 1785, II, 221 ff.
   b) Druck 1790 „Die Leidenschaften, Trauerspiel in 5 A."

      1791 „Statira oder Haß u. Liebe zw. den Königen v. Grenada u. Valenzia", vermehrt um Eingangsmonolog und Verschiebung der Aufzugstrennung von IV : V.
4. Molières Les femmes savantes = Die Schriftstellerin, Lustspiel, 1810 in „Dramatisches Scherflein" von Schink. Ebenso in der Sammlung „Lustspiele" 1821 und „Deutsche Schaubühne usw." Bd. 7. Im Zusammenhang mit andern deutschen Bearbeitungen dieses Stoffes behandelt von E. Horner, Zeitschr. f. d. österr. Gymnasien 1896, S. 124 ff.
5. Young, Revenge = Zanga,
6. Rowe, the fair penitent = Laura Sciolto,

   beide 1820 unterm Titel „Trauerspiele" gedruckt.
7. Voltaire, L'enfant prodigue = Jedem sein Recht.
8. Colman u. Garrik, The clandestine mariage = „die heimliche Heirat"

   beide 1821 unterm Titel „Lustspiele" gedruckt. Ob die beiden Druckexemplare der k. k. Hofbibliothek v. Nr. 8 in diese Zeit fallen, ist mir nicht bekannt.
9. Der in der Hamburgischen Dramaturgie St. 60 ff. mitgeteilte spanische Essex = 1821 „Ein Grab mit der Geliebten. Romantisches Trauerspiel in 5 Abtheilungen."
10. Miß Radcliff, die Italienerin oder der Beichtstuhl der schwarzen Büßerinnen = Schink, Schutz und Strafe oder die Ruinen v. Paluzzi. Dramatische Dichtung in 3 Abtlg.
    a) aufgeführt 1811 im Hamburg mit Musik von Andreas Romberg,
    b) überarbeitet und gedruckt 1827. s. ausführl. Brief Schinks im „Wegweiser im Gebiete der Künste u. Wissenschaften" Nr. 8 zu Nr. 24 der Dresdner Abendztg. 1827. s. auch NADB 1805, 96, II, 321. Rez. v. Schink.

[30] Thk. 1784—99. Lit. u. Thz. 1783, IV, 194. Ephem. II, 422, VI Grazer Teaterchronik S. 61 ff. Walter, Archiv u. Biblioth. des Großh. Hof- u. Nationalths. in Mannheim, I, 383. Annal. IV, 63; VI, 56; XX, 44.

Im ganzen sind mir 87 Vorstellungen bekannt, doch kann dies nicht die Zahl erschöpfen, da ich nur von Berlin und Mannheim für mehrere Jahre die Aufführungsnachweise habe. — Immerhin ist danach schon die Annahme A. Brandls für Shakespeares Taming of the shrew zu berichtigen: „Auch der Gefühlsweichheit des 18. Jahrh. bot es keinen Anhaltspunkt“ (Dtsch. Shakesp. Ausg. d. Bibliogr. Instituts, VIII, 110).

[31] Vorrede „Zum Behuf des Teutschen Teaters“. Fol. 15a f.

[32] Genée, Gesch. d. Shakesp. Dramen in Dtschl., 1870, S. 267, irrt, wenn er 1783 als Druckjahr annimmt.

[33] Quartheft 168 Seiten mit Rotstiftstrichen für die Aufführung. Auf dem Schutzblatt: 3/4 6^h—3/4 8^h als Zeit der Vorstellung. Exempl. Städtisches Archiv, Mannheim.

[34] Creizenach, Zur Entstehungsgesch. d. neuern Lustspiels, 1879, S. 29 f.; Goethe, Weim. Ausg. I Abt. VII, 236; Hamb. Theater I, 1776, S. IX.

[35] S. Bauer, Interessante Lebensgemälde der denkwürdigsten Personen des 18. Jahrh. II, 1803. — Von Schink schon im Marionettentheater S. 21 genannt.

[36] Brandl, Shakespeare, 1894, S. 115 ff.

[37] Anal. XV, S. 52 f.

[38] z. B. nach der Werbung läßt sich Shakespeares Kätchen nur den Kuß des Petruchio mit Gewalt rauben.

Doch Schinks Franziska sagt: „Es ist freilich ein toller Mensch, aber im Grunde ist keiner recht klug, und dieser hat doch wenigstens hin und wieder seine klugen Augenblicke“ und willigt ein, I, 11.

[39] Fol. 14B, „Zum Behuf des Teutschen Teaters.“

[40] Jos. Kürschner irrt in seinem Artikel in der Allg. Dtsch. Biographie, wenn er die Entstehung erst nach 1825 ansetzt, da der mir vorliegende Druck „Pesth 1822“ angibt. — Exemplar Städtisches Archiv, Mannheim: „Liebe kann alles oder die bezähmte Widerspenstige. Lustsp. in 4 Abt. frey nach Shakespeare und Schink.“ Spieldauer 1 St. 30 Min.

[41] z. B. III, 3: Franziska muß schließlich auf dem Kanapee der dürftigen Stube übernachten, kurz zuvor löscht der Diener das Licht aus, stolpert zu ihren Füßen, sie berührt ihn und springt mit Gekreisch aufs Kanapee.

[42] Allein unter diesem Titel „Nach Franz v. Holbein“ hat C. F. Wittmann 1886 eine weitere Bearbeitung bei Reklam veröffentlicht (2135). Effekte sind gemildert, doch kann man die sich aus gesellschaftlicher Konversationsprosa plötzlich zu Baudissinischen Shakespeareversen erhebende Predigt der Franziska nicht als stilgemäß bezeichnen.

Ich stelle hier den Namenswandel in der Reihenfolge: Shakespeare, Schink, Holbein, Wittmann, als bezeichnend wenigstens für die Hauptpersonen zusammen:

Baptista — Edler v. Boem — Baron v. Grommer — Baron v. Lüttwitz.
Hortensio — Jutizrath v. Stein — Hofrath v. Wärlitz — Hofbaumeister

Gätke (aus Shakespeares Freund des Petruchio seit Schink der gleichzeitige Gatte der einen jüngern Schwester).

Katharina — Franziska (blieb, seit Schink diesen Namen von Lessing nahm).

Petruchio — Hauptm. v. Gasner — Oberst v. Kraft — Rittmstr. v. Kraft, und zwar eines Dragonerregiments, Inhaber des eisernen Kreuzes.

Ebenso scherzhaft ist es, daß das Rindfleisch und der Senf aus der bekannten Szene Katharinas mit dem Diener von der Quelle Shakespeares an bis zu Wittmann ein dreihundertjähriges zähes Leben bewahrt haben.

Die Bearbeitung Deinhardsteins, Klassisches Theater d. Ausl. II, 1875, welche in Mannheim an die Stelle der Schinkischen trat, ist mir nicht zugänglich gewesen (s. Martersteig, Protokolle d. Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg, 1890, S. 418).

[43] Kritische Schriften IV, 243 f.

[44] Das mir nicht bekannte „Strudelköpfchen".

[45] Lit. u. Thz. 1781, S. 478.

[46] v. Weilen, Die Theater Wiens, 1903, IIB, S. 99: auf Betreiben des befreundeten Jünger.

[47] Abgedruckt in Annal. 1790, VI, S. 21 ff.

[48] In Schinks „Skizzen" S. 131 ff.

[49] Archenholtz: Neue Litterat. u. Völkerk. IV, April 1788.

[50] Genée, Gesch. d. Shakesp. Dram. i. Dtschl., 1870, S. 284, gibt v. dem Originalmanuskript, das sich jetzt auf der k. k. Hofbibliothek in Wien befindet, einzelnes wieder. Ich braucht es für meine Zwecke nicht einzusehen. Doch ist Genées Annahme, nach der Jahreszahl 1789 im Ms. die Bearbeitung in dies Jahr zu setzen, durch meine Angaben hinfällig.

[51] Bei Gelegenheit von Dalbergs Coriolan. Annal. VIII, S. 61. — Zum ganzen Absatz vergl. Klopstocks Messias VII. Gesang, Vers 28 f.: Des Ewigen Vorsicht ließ die Verbrecher / Ganz ihr Maß anfüllen.

[52] Alafberg, Dalberg als Bühnenleiter usw., 1907, S. 88 ff.

[53] Archenholtz, Neue Litt. u. Völkerk. IV, April 1788, zu kombinieren mit Thz. 92, S. 47.

[54] Macbeth III, 4, The Ghost of Banquo enters ... M: „... never shake / Thy gory locks at me.

Schink V, 12: Seht ihrs, da steigt er auf, Blut in seinen Lokken.

Ebenso schon in der unter Berliner Makbetheindrücken 1778 entstandenen, 1782 gedruckten (s. Anm. 6) „Althäa" S. 348: „Aber Du zürnst, Schatten ... Du schüttelst deine blutige Lokken ..."

[55] Archenholtz, Neue Litt. u. Völkerk. IV, April 1788.

[56] In Dyks Nebentheater, Bd. 2. Von Aufführungen kenn ich:

Leipzig: 20. u. 22. V. und 5. X. 1785: Ephem. II, 152 ff. u. 362;

Berlin: Erstaufführung, ohne Beifall, 18. I. 1787: Ephem. V, 201.

Rezens. Ephem. II, 152 und 417 ff.

[57] z. B. Der mittlere Vorhang wird aufgezogen: eine Ebene, die der Horizont begrenzt und „eindreissig Volsker" erscheinen, reihenweis gelagert. Die Schildwachszene mit Menenius, welche Coriolans und Aufidius' Ankunft unterbricht: „Coriolan (zu den Soldaten, die aufstehen wollen): Bleibt sitzen, Kinder, bleibt sitzen! — Was giebts hier? ..." S. 91.

[58] s. Anm. 55.

[59] S. 17: „Ich war stolz darauf in Rom geboren zu seyn, und wähnte den von den Göttern verkündigten Zeitpunkt zu beschleunigen, wo diese Stadt das Haupt der Welt seyn wird.“ Und er stirbt S. 134: „So freudig stürb' ich nicht — hätt' ich meiner Rachgier Genüge gethan — Mehr als uns selbst müssen wir das Vaterland lieben.“ Zurück tritt dagegen S. 50: „Ein wenig Stolz und Eigensinn sind seine einzigen Fehler.“

[60] DM 161, doch verschweigt Schink, daß er der Verfasser der Bearbeitung ist.

[61] s. u. a. DF 92, 147, 167, 178, 278, 284, 347, 357, 443, 487, 593. Dazu s. auch den „Allgemeinen Theaterallmanach 1782“, der von Teuber in „Die Theater Wiens“ 1903, IIB., als anonyme Quellenschrift für das Wiener Theaterwesen benutzt ward. — Sie ist von Schink: s. „Schinks Bescheid auf die Beurtheilung des Theaterallmanachs in der Realztg., Wien 1782.“

[62] Bertram, Abbildungen berühmt. Gelehrt. und Künstler Deutschlands usw. 1780, S. 59. — Einmal unterbricht sich Schink: „Ich muß hier Atem schöpfen, denn des Dichters und der Schauspielerin herrliche Kunst stehen jezt so lebhaft vor meiner Seele, daß es mir wieder ist, wie im Augenblik der Vorstellung, wo . . . uns allen war, als wenn drohende Wetter, auf ihren verbreiteten Schwingen den Tod, über unserm Haupte stünden.“ DF 1136. Dasselbe Bild s. Theater zu Abdera II, 129 und Faust 1804, I, 7.

[63] DF 618 f. — Lit. u. Thz. 1781, S. 757 Anm.

[64] DF: Ankündigung. „Uiber Herrn Joh. Friedel“ usw. 1784 S. 21 f. und vorher schon an Bertram am 6. IX. 1782: „Wenn es wahr ist, was mir einige unserer liebenswürdigsten Schriftsteller in ihren Briefen versichern, daß meine Zergliederungen der Karaktere der Eugenie, des Hartlei, des Odoardo, der Claudia, des Hausvaters, des Hamlet, des Makbeth u.s.w. mir vorzüglich Ehre machen: wenn sie vorzüglich von Talent zeigen und das eigenthümliche Verdienst sind, das ich vor andern Schriften dieser Art zum Voraus habe“ . . . . Lit. u. Thz. 1782, S. 641 ff. Zum Vorhergehenden s. auch dort S. 640. „Es freut mich, daß Sie mich der Schülerschaft Lessings nicht unwürdig finden“ und S. 644 f.

[65] F. L. W. Meyer, Schröder 1819, I, 377. Ephem. V, 159.

[66] Ayrenhoff, sämtl. W. 1789 III, 393 ff. Dazu s. E. Horner Euphorion II, 1895, S. 558 ff., dem ich im einzelnen nicht immer beipflichten kann.

[67] Ayrenhoff s. Anm. 150, S. 420, 414 f.; es ist der Standpunkt Popes, dessen Vorrede zur englischen Shakespeareausg. Wieland seiner Übersetzung voranstellte; s. Wieland, Gesammelte Schr. Berl. 1909 II, I (Akademieausg.) S. 1 ff.

[68] Ein Wiener Korrespondent in Lit. u. Thz. 1782 S. 468 f. — Ferner Lit. u. Thz., welche Proben aus den DF abdruckte, aber als Freundin Schinks nicht viel wiegt: 1781 S. 351 f, 453 ff., 757 ff., 797 ff. 1782 S. 422 ff. — Das „Berliner Theaterjourn. f. d. J. 1782. Herausg. v. B-N“ ist Schink gewidmet s. auch S. 527 ff. — F. L. W. Meyer, Schröder 1819 I, 377. — Nicolai,

Beschreibung einer Reise durch Dtschl. u. d. Schweiz im Jahre 1781 IV, 602. — Eine außerordentlich lobende, aber recht jugendlich unreife, knappe Rezension, welcher ebenfalls der Gegner Schinks gedenkt, in „Der Spion in Wien" 1784 St. III, 55 f. Expl. Wien. Hofbibl.

[69] Lit. u. Thz. 1782, S. 471.

[70] DF 443 Anm., ausführlich in Schinks „Zusätze" 1783 unter: „Schröder" —. Auch s. hier S. 59 Anm. 36.

[71] Lit. u. Thz. 1782, S. 470.

[72] Lit. u. Thz. 1782, S. 469. Auch die DF öfter.

[73] Die Wichtigkeit der Schriften Schinks für die Wiener Theatergesch. beweist ihre häufige Benutzung bei Teuber „Die Theater Wiens" II, B. S. 21, 24, 28, 31, 36 f., 42, 44, 47, 49 f., 50, 88 f., 90, 94 f., 99, 103, 113. Dazu s. auch DF 92, 138, 180, 275, 355, 644, 780, 953, 1170 ff. = gegen den Theatralausschuß gerichtet.

[74] Lit. u. Thz. 1782 III S. 644. Dazu DF 1164 ff.

[75] Ich zögere nicht, die Schilderung des Äußern jenem schon S. 56 Anm. 2 erwähnten „Sendschreiben Mathias Spürhunds" an Schink zu entnehmen. Denn von allem hier und in den „Situazionen" höchstwahrscheinlich Schink Gehörigen ist diese Schilderung am wenigsten anzuzweifeln; die Übereinstimmung mit Schink wird sogar S. 56 als wahrscheinlich betont. Ja es spricht die Aufnahme dieser Beschreibung des äußern Menschen, dem sogar eine Silhouette beigefügt ward, weiter für Schinks Autorschaft der Aufsätze.

[76] Brief Schinks an Meyer s. hier Anm. 79.

[77] Neubau und Bellomo: A. Schlossar, Oesterr.-Kult.- u. Literaturbilder mit bes. Berücks. d. Steiermark. 1879, S. 99 ff. Dazu für Jakobelli: BLW 1776 II, 266; für ital. Musik: Grazer Teaterchronik S. 58; Schikaneder: Monographie v. E. v. Komorzynski 1901, S. 7, dazu für Gasner II: Schink „Uiber Herrn Joh. Friedel . . . " 1784 S. 150 ff.

[78] Lit. u. Thz. 1783, S. 444. — Schauspieler s. Schinks „Skizzen" 1783, S. 93 ff. mit „Grazer Teaterchronik" S. 11, 20, 22 usw.

Daß die aus den „Skizzen" von Teuber in „Die Theater Wiens" als wichtige Quellenschrift benutzten „Briefe über den Zustand des Teutschen Theaters zu Wien" trotz Schinks Fiktion von ihm selbst herrühren, beweist:

1. daß nicht nur die DF auf S. 75 f., 78, 80, 89, 91 f., 103 f. zitiert werden, sondern auch die nach S. 76 noch nicht erschienenen „Zusätze" Schinks im Urteil benutzt sind, vgl. S. 81 mit „Zusätze" S. 34; S. 88 mit S. 58 ff.; S. 90: S. 90 f.; S. 92: S. 17 f.; S. 95: S. 3 f.; S. 100: S. 135; S. 104: S. 2.

2. weil auch S. 143, alle Aufsätze ohne Schinks ganzen Namen seien ihm nicht zugehörig, eine Fiktion ist; denn in den „Lit. Fragm." 1784/5 sind sie zum Teil wieder abgedruckt.

[79] Brief an Meyer 12. IV. 1783. Druck 1872 bei K. von Holtei, 300 Briefe aus zwei Jhrh. II., 57. Mit falschem Jahresdatum auch in „Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, den Biographen Schröders." 1847 I, 157.

[80] Dieses wichtige Dokument hat bisher niemand bemerkt. Schlossar spricht im (Anm. 77) zitierten Buche S. 143 erst von einer zwölf Jahre später beginnenden lokalen Theaterkritik v. 1795. — In der Einleitung zu

seinem Buche „100 Jahre dtsch. Dichtung in Steiermark 1893“ S. 9, steht von Schink nur: „Die Fragmente eines Schink, der sich durch eine kurze Zeit in Grätz aufgehalten hatte, lehrten das Publikum das Schöne der Kunst kennen.“ Es sind hier die DF gemeint, und die Grazer Teaterchronik würde damit als lokaler Kulturfaktor doppelt interessant.

[81] Grazer Teaterchronik S. 65, 106, 145 f., 143; S. 45 ff., 34 f., 72 ff.

[82] S. 61. — Dazu s. „Epistel an Herrn Schink, aber keine, wie an den P. Patrizius Fast“; von Joh. Friedel 1783. — „Uiber Herrn Joh. Friedel, Schauspieler bei der Schikanederischen Gesellschaft u. seine Epistel“ v. Schink 1784. — „Hans an Hans letzte Epistel an Herrn Joh. Fr. Schink v. Joh. Friedel 1784 (sämtl. Exempl. a. d. Wiener Stadtbibl.) über Friedel s. Gugitz im Grillparzerjhrb. XV. 1905.

[83] Die Pasquillanten werden im „Marionettentheater“ S. 183 f. in Mistkäfer verwandelt.

[84] Diese, wie die gleich folgenden Verse aus Schinks „Ausstellungen“ 1788 S. 20, 19. Diese „Neujahrsepistel an einen Freund zu Graz“ will 1783 pro 1784 in Graz entstanden sein, müßte aber, falls sie nicht überhaupt ein späterer Reflex ist, mindestens überarbeitet sein, da die Vignette des 1787 erschienenen ersten Teils vom Theater zu Abdera bereits erwähnt wird. S. 18. — An meiner Beurteilung des Grazer Aufenthaltes würde auch diese Annahme nichts ändern. — Dazu s. Archenholtz, Neue Litter. u. Völkerk. 1787 Dez. S. 569 ff.

[85] Den Nekrolog 1835, der einen Aufenthalt bis 1789 will, widerlegt die Widmung der Lit. Fragm. mit dem Datum „Wien, den 12. May 1784“, welche auch von einem einjährigen Grazer Aufenthalt spricht. Dazu s. den hier S. 27 zitierten Brief an Meyer.

[86] Lit. Fragm. 1784 I, 79 f., auch s. S. 53 f. das vermutlich fiktive Sendschreiben Mathias Spürhunds. — Einflüsse Scarrons auf den in dieselbe Zeit mit seiner Entstehung fallenden Wilhelm Meister bemerkte Ellinger Goethejhrb. IX, 188 ff.

[87] Fragm. aus einem ungedruckten Theaterroman „Hanswurst v. Salzburg“ in Thz. 92, S. 74 f.

[88] Lit. Fragm. 1785 II, 3 ff. u. 212 ff. Weitere Fragm. bei Archenholtz, Neue Litt.- u. Völkerk. 1787, Jan. S. 7 ff. — Ankündigung und Lob des Werkes Ephem. V, 159 VI, 173 f. — Die vermutlich erste Sendung ging am 24. X. 1786 an Göschen ab. S. handschriftlichen Brief an Göschen auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin (1908, 171), der ebenso wie der S. 60 Anm. 43 zitierte Brief auf mein Gesuch gütigst erworben worden ist.

[89] Brief an Göschen mit Antwort 5. I. 1788 bei K. E. Franzos, Dtsch. Dichtung. 1898, H. 12, S. 295.

[90] Obwohl eine Wiener Dissertation 1905 schon eingereicht und für den in Oesterreich nicht erforderlichen Druck zurückgezogen worden ist, ist sie bisher nicht erschienen.

Ich habe sie für meine Zwecke entbehren können, zumal da Gugitz im Feuilleton d. Wiener Dtsch. Ztg. v. 31. VII. 2. u. 3. VIII. 1907 eine ausführl. Deutung der Personen versucht hat. Indes scheint sie mir z. T. etwas gewaltsam, wie ich ja auch seiner Grundannahme eines bewußten

„Altwiener Theater- und Schlüsselromans" nicht beistimmen konnte. Die Grazer Affaire kennt er nicht; aber seine Belesenheit für jene Wiener Tage ist groß und muß ergänzend herangezogen werden. Gegen Schinks von Gugitz angenommene Zugehörigkeit zu den Freimaurern spricht: Lessings Werke bei Voß, Berlin 1825, Bd. 31. S. 286.

[91] Rieger, Klinger, 1896 II, 250.

[92] In diesem Sinne sprachen schon die Lit. Fragm. 1784 I, 83: „Und weil denn nun fast alles über den Ton meiner Dramaturgischen Fragmente schreit, so will ich auch diesen Vorwürfen dadurch entgegenkommen: daß ich den sanftesten, schmeichelndsten, gefälligsten Ton annehme." Dazu s. das vermutlich fiktive Sendschreiben des Mathias Spürhund ebenda S. 53 f.

[93] Theater zu Abdera I, 31 und die Vorrede.

[94] Wieland: s. Seuffert „Wielands Abderiten", 1878.

Die bei Wieland nur kurz erwähnte Myris III, 8 bekam bei Schink eine ganz abweichende Hauptrolle. Gorgias' Haltung steht mit der des Euripides in Parallele, wie denn überhaupt der Einfluß Wielands für Schinks 1. Buch am ehesten zu konstatieren ist. Aber Gorgias ist nur Dramaturg, nicht Dichter. Der Name Aeschylus spielt bei Schink eine andere Rolle usw. Die bei Wieland und Schink getadelten Bravourarien waren ein Zeitgespött.

Als Zeiturteil stehe hier eine Stelle aus Nicolais Allg. Dtsch. Bibliothek 96 I, 134: Von Wieland her sei doch wohl die Idee, die Handlung nach Abdera zu verlegen. „Auch darf er die Vergleichung mit dem Wielandischen Roman nicht so sehr scheuen; denn wenn gleich Zweck und Ton in den beyden nicht ganz die nämlichen sind, so war doch jener in manchen Stücken zusammentreffend; und der Ton des Vortrages ist, wiewohl minder original, doch auch hier so lebhaft und unterhaltend, daß wir diesen Roman ohne Bedenken unter die bessern Produkte dieser Gattung rechnen."

[95] s. Anm. 167.

[96] S. E. Horner, Das Aufkommen des englischen Geschmacks in Wien usw. Euphorion II, 1895, S. 556 ff. Schlossars Einl. zu „100 Jhre dtsch. Dichtg. in Steierm." 1893. Gugitz im Aufsatz über Friedel im Grillparzerjhrb. 1905 u. in dem Anm. 90 zitierten Feuilletonartikel. — Auf die Behauptung dieser österreichischen Forscher stütz ich allein meine Worte über Schinks Bedeutung für Österreich.

[97] S. den Vorbericht. — Rez. Allg. Dtsch. Biblioth. 88 I, 137 f., beginnt: „Der rühmlich bekannte Verfasser."

[98] s. „Zum Behuf des Teutschen Teaters" 1782 und Ifflands Briefe ed. Geiger, Schr. d. Ges. f. Theatergesch. V, 106.

[99] s. Brief an Bertram v. 12. III. 1788. Druck 1872 bei K. v. Holtei. 300 Br. aus 2 Jhrh. II., 58 ff.

[100] Meyer, Schröder, II, 1. S. 43, 47; auch der Hamburgische Korrespondent v. 19. VIII. 1789, dessen Stelle im Lexikon der Hamb. Schriftsteller (VI, 535 f) abgedruckt ist, meldet das Datum. — Die Hamb. Theatergesch. v. J. Fr. Schütze 1794 irrt also merkwürdigerweise S. 626.

[101] „Ausstellungen" 1788 S. 376 f.

[102] Vermutlich über Berlin, wo er die 15. Vorstellung von Menschenhaß u. Reue sah und Kotzebue kennen lernte. DM. 58 f. — Eine zeitgenössische Definition des Theaterdichters s. Journal von u. für Deutschland 1792 II, 990.

Den Hamburgischen Korrespondenten 1904 Nr. 216, in welchem ein Feuilletonartikel von Isolani über Schink in Hbg. stehen soll (s. Euphorion 1906 S. 412) hab ich nicht einsehen können.

[103] DM 161 f. Laune, Spott, Ernst, 1793, Nr. 33 und 37 f.

[104] F. L. W. Meyer, Schröder 1819 II, 1, S. 111.

[105] s. Walter, Arch. u. Biblioth. des Großh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1899 I, 264, wo Dalberg einer Ansicht Schinks beistimmt.

[106] Berlinisches Archiv d. Zeit und ihres Geschmacks, Sept. 1795, S. 618 ff.

Streitschriften bei Schröders Abschied 1796 s. Sammelbd. d. Kgl. Bibliothek Berlin Yp 1570, auf den Oberländer, Die geistige Entwicklung der dtsch. Schauspielkunst 1898, S. 176 hinwies.

Brief Schröders an Böttiger v. 22. XII. 1795. Druck: Uhde in Raumer-Riehls Hist. Taschenb. V, 1875, 256 f.

[107] Böttigers Tagebuch in Minerva, Taschenb. f. 1818, S. 276, Anm. — Für 1791 folgte von einem andern „Dramaturgisches Wochenblatt. Ein Seitenstück zu Hrn. J. F. Schinks Dramaturg. Monaten." Exempl. Hambg. Commerzb. i. III. Bande von Hamburg. Bühne 1791—1800.

[108] Thz. 92, S. 501; Meyer, Schröder II, 1, S. 110. Also Schütze, Hamb. Theatergesch. 1794, S. 668 irrt.

[109] Thz. 92, S. 36, 102, 134, 163, 186 f., 271, 345, 354, 406 u. ö.

[110] Teutscher Merkur 1786 IV, 191 f. Ich stimme durchaus der Vermutung Seufferts zu, daß die unterm größern Bruchstrich stehenden Verse dem mitteilenden „W" gehören s. Prolegomena zu einer Wielandausg. VI, 1909, Nr. 914, S. 24.

[111] Laune, Spott und Ernst, 1793, Nr. 51, S. 810 f.

[112] Pro Band 57—68 unter Kw. Mr. Bi. Fa. Pro Band 69—finis unter Pl. Wr. Be. Rf. mit dem Bemerken Nicolais „viel und ordentlich" s. Ребtheys Mitarbeiterverzeichn. 1842. Dazu noch „Madame Schröder als Margarethe Thorringer". Berlin. Archiv der Zeit und ihres Geschmackes 1796, Januar, S. 31 ff.

[113] Böttigers Tagebuch in Minerva, Taschenb. f. d. Jahr 1818, S. 301 ff. Anekdoten u. Schnurren der Gespräche in Rellingen vermutlich faßte Schink in den „Fröhlichen Sommerabenden" erzählt von Fritz Grillengroll 1797 zusammen, wo Schröder als Ludwig Hell, Abel Seyler als Abel Spitzkopf u. a. fungieren.

[114] Dies und das nächstfolgende nach „Spiele der Laune, des Wizzes und der Satyre" 1801 mit datierten Gedichten.

[115] s. Widmung v. Schink in „Eigenkraft" 1797.

[116] Datum aus Kombination vom erlebten Geburtstag Abel Seylers: „Spiele der Laune usw." 1801, S. 209. Dazu s. Legbands Anm. 181, 10 zur „Chronologie des Theaters", Schriften der Ges. f. Theatergesch. Bd. I u. Spiele d. Laune usw., S. 219, wo das zitierte Gedicht Schinks steht.

4. Der Faustdichter. — Ende.

[1] „Der Abschied an Schröder u. seine Gattin bei meiner Abreise aus Rellingen nach Ratzeburg 1797", s. „Spiele d. Laune usw." 1801, S. 221 f.

[2] So im Brief an Meyer 13. IV. 1800. Handschriftl. auf der Stadtbiblioth. zu Hbg.: Campesche Sammlg. Heft Schink, Sig. b.

[3] Danach ist eine Unterbrechung nur vorübergehend in den Jahren 1806—8 anzunehmen. Der Nekrolog 1835 will zurück nach Rellingen, und daher wohl der Schluß Uhdes, daß Schink seit 1806 bei Schröder ein Asyl gefunden habe, von dem dieser in seinen Briefen an Böttiger doch nichts meldet, s. Raumer-Riehl, Hist. Taschenb. V. 1875.

Auch Lübker u. Schröder (Lexikon der Schlesw. Holst. Schriftsteller 1829) die 1806 ff. schon den langjährigen Aufenthalt nach Louisenberg beim Grafen Rantzau verlegen, irren sicher in der Ausdehnung der Zeit, und auch die von Max Schmidt, Die Literarische Gesellschaft in Ratzeburg zu Anfang des 19. Jhrh. (Arch. d. Vereins f. Gesch. d. Herzogtums Lauenburg 1896 V, 1) dorther stammende Kombination, von 1806—8 beim Grafen Rantzau einen dauernden Aufenthalt anzunehmen, scheint mir nach Schinks eigenen Worten „von einem fünfzehnjährigen lieblichen Wohnsizze" in Ratzeburg fraglich. Also non liquet.

[4] Ausführl. zuerst Warkentin „Nachklänge der Sturm- und Drangperiode in Faustdichtungen des 18. u. 19. Jhrh." München 1896, S. 71 ff. Als wertvoll kann ich allein die Hinweise auf literarisch verwandte Motive und die Zusammenstellung von Urteilen anerkennen. Die Analyse, welche nur die Schlußfassung beachtet, ist ebenso wie der voranstehende erste wissenschaftliche Versuch eines Schinkverständnisses, der nicht einmal frei von positiven Fehlern ist, oberflächlich. Dies bemerkte schon E. Horner, Euphorion V. 1898, 558—64.

Dagegen hat Seliger, der die literarischen Parallelen mehrt (Zeitschr. f. Bücherfreunde Nov. 1908: Ein vergessener Faustdichter S. 316 f.), wenigstens die Kernstelle des ganzen Stückes nicht übersehen, doch für seine Inhaltsangabe auch keine Konsequenzen gezogen.

Statt beider ausführlicher Inhaltsangaben hab ich weiter unten versucht, den zusammenhängenden Faden der wirren Handlung, an deren Vorführung im Theater übrigens Schink auch nicht gedacht hat (s. Nachschrift zum F. 1804), herauszulösen. Ebenfalls geb ich eine ursächliche Entstehungsgeschichte im Zusammenhang mit Schinks Leben und Streben zum ersten Mal. — Über Seligers Hauptabsicht s. hier Anm. 15.

[5] Bibliothek . . . Bd. 2, 1778, S. 291 dazu s. Goethe, Weim., Ausg. II, S. 248 Vers 994 ff. schon von Erich Schmidt, Jub. Ausg. XIV, Anm. zu Vers 6307, bemerkt. Hieran schließ ich gleich, daß „Doktor Fausts Leibgürtel, Posse in einem Akt mit Gesang. Nach Rousseau von Mylius, der Gesang von

Schink" im dritten Band des Theaters der Ausländer v. Reichard nur eine Eindeutschung von Rousseaus Le Devin de village ist, in der ein Gürtel als Faustzauber benutzt wird. Ebenfalls nicht in Betracht für Schinks innere Gestaltung des Problems kommen seine in W. G. Beckers Almanach u. Taschenbuch 1800 abgedruckten Verse „Doctor Faust. Romanze aus e. noch ungedruckt. Oper", welche in Gleims Bänkelsängerton den Naseweis Faust verspotten. S. A. Tille, Faustsplitter 1900 Nr. 433, der auch die eben erwähnte Posse, die Fassung des Theaterjournals 1778 und den Prolog von 1795 aus dem Archiv wiedergiebt.

[6] Pniower. Goethes Faust, Zeugnisse u. Exkurse 1899 Nr. 90, ohne die Wurzel bis 1778 zurück zu verfolgen.

[7] 1. Unsichtbar, weil das Duodrama nur zwei Personen gestattet.

2. Ein Chor als musikalisches Element, als Weiterbildung der schon in Brandes' Ariadne ihm analog erscheinenden Oreade.

[8] Das sogenannte zweite Augsburger Puppenspiel bei Scheible, Das Kloster 1847 V, 884 ff. bringt alle diese Szenen von 1778 wörtlich, fügt aber den Hanswurst in die weitere Ausführung ein. Daß es zum Teil eine bloße Kopie von Schinks Szenen ist, bemerkte Creizenach (Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Dr. Faust 1878, S. 4) zuerst. Die hier noch zitierte Bemerkung über den „andern Abdruck" ist auf Schinks eigene Ausführung von 1782 zu deuten.

[9] Vorrede „Zum Behuf des Teutschen Teaters" fol. 17a.

[10] Ebenda. Fol. 16a.

[11] „Wird das Ganze, was es nach diesem Scene für Scene entworfenen Plan werden soll, so darf ich vielleicht Verzeihung hoffen, daß ich neben Goethes und Klingers Faust noch einen hinzustellen wage." Berlinisches Arch. d. Zeit u. ihres Geschmackes. Nov. 1795, S. 451.

[12] Ihn legt das Nachwort zum Faust von 1804 zeitlich fest.

[13] Dichtungen 1868 ed. Hettner, S. 177, 180 f., 183.

[14] Auch dieser teuflische „Schattenspielmann" beginnt mit dem allerdings auch sonst bekannten „Orgelum, orgelei". s. M. Herrmann, Jahrmarktsfest zu Plundersweilern 1900, S. 42.

[15] Pniower, Goethes Faust, Zeugnisse u. Exkurse 1899, Nr. 90 hat im Anschluß an dieses Xenion in vorsichtiger Weise eine Anregung Schinks für Goethes Prolog, den Monolog nach Wagners Abgang, das erste Gespräch mit Mephisto, weniger für den Pakt selbst wahrscheinlich gemacht.

Seliger (s. hier S. 74 Anm. 4) will die Datierung der großen Lücke von einem weitern Einfluß der Schinkischen Endfassung abhängig machen und sie daher päpstlicher als der Papst erst nach 1804 füllen.

1. Sein Kernschlag, der Einfluß einer auch bei Schink vorkommenden Wette, trifft ins Wasser, wenn sie, wie mir scheint, bei beiden Dichtern als logische Fortbildung des traditionellen Paktes, der Faust kein Entrinnen ließ, zu verstehen ist (s. hier S. 46 ff.). Von der Seite des Teufels wird übrigens auch bei Klinger eine Wette vorgeschlagen (s. Sauer, Stürmer und Dränger, Kürschners Nationallitteratur Bd. 69, S. 170).

2. Für das Einwiegen Fausts durch Mephistos Geister genügt Pniowers Annahme der Choreinwirkung Schinks von 1796, wozu auch schon schwer-

wiegend die Anm. ad 773ff. von Erich Schmidt (Jub. Ausg. XIII, S. 283) herangezogen werden muß.

3. Mit der Musik und dem Ostergedanken sind Fausts Erinnerungen an die Jugend bei Goethe ebenso aus sich selbst zu begreifen, wie bei Schink durch ein Lebenselement gegeben (s. hier S. 39ff.). Der wörtliche Anklang, „O tönet fort", erweist nichts; wer hätte das zu erinnerunglösenden Tönen nicht schon gesagt?

4. Seliger konstatiert endlich, da ja Goethe Schinks Faust nach seiner Annahme doch mindestens vor 1806 gelesen haben müßte, eine Fernwirkung von einem Vierteljahrhundert, denn an eine zweimalige Lektüre vermag auch er nicht zu denken. Aber für die vier grauen Weiber brauchte Goethe wahrlich nicht von Schink die Anregung zu erhalten; und nun gar den Einfluß eines Elfenchores auf den zu Beginn des Goetheschen zweiten Teiles! Eine Vertiefung gibt auch Seliger zu, aber die Naturschilderung soll entlehnt sein: Goethe schildert die Zeit der Abenddämmerung bis zum Morgen, Schink singt ein Abendlied, dort Dantes Purgatorium, hier Shakespeares Hexenzauber*) die wahrscheinliche Anregung, dort Befreiung, hier ein Einwiegen das Ziel. Daß nun auf die zusammentreffenden Partien der Abend- und Nachtschilderung die Motive: Ruhe, Sterne, Dämmerung, Nebel, Schweigen, der Mond, bei Goethe in sonst reichlicher Abweichung auch vorkommen und schließlich sogar „wenn sich lau die Lüfte füllen" an Schinks „wenn von lauen Lüften" anklingt, ist gewiß nicht wunderbar.

Seligers Ton der zweifellosesten Überzeugung, die sowohl die notwendige Duplizität menschlicher Gedanken, wie sprachlich bedingte wörtliche Anklänge verkennt, macht seine Behauptungen nicht glaubhafter.

Dem von Pniower vermuteten Einfluß auf Goethes Prolog durch den bei Schink 1795 glaubt Seliger eine weitere kleine Stütze S. 319b f. geben zu können, doch das Motiv des über die Schlappheit des Menschengeschlechts klagenden Teufels konnte Goethe auch bei Müller (s. hier S. 38) finden, wie es auch Schink vermutlich von dort entlehnte.

[16] Darauf weist 1. die oben zitierte Vorrede (s. hier S. 36f.), 2. die grell gefärbte Lebensgeschichte Eigenkrafts, aus der auch die oben S. 36 betonte Auffassung Schinks, mit Ratzeburg die zweite Epoche seines Lebens beginnen zu lassen, hervorgeht.

[17] „Spiele der Laune usw." 1801, S. 216, gedichtet 1798.

[18] Musenalm. f. 1804, ed. K. Reinhard, S. 74. Dazu s. „Spiele der Laune usw." 1801, „Hanchen Schubert zu ihrem Geburtstage 1799: Ich bin bereit — Du willst nicht mehr! — In Wind und Wetter . . . Durch Dick und Dünn mich zu bewegen . . ." S. 206. Ihrem Bruder klagt er S. 228 ff. den Mangel des eigenen Herdes.

[19] Berlinisches Archiv d. Zeit u. ihres Geschmackes 1796, II, in der Erzählung „Solm" S. 557 ff., wieder mit autobiographischem Einschlag.

[20] Musenalm. f. 1804, ed. K. Reinhard, S. 108, „An Sidonia".

---

*) Vgl. Makbeth III, 5, Hekates Worte, hier gemildert, aber dieselbe Absicht; überhaupt die ganze Szene von Schink erinnert an Makbeth IV, 1.

[21] So außer „Eigenkraft“ u. a. in „Solm“ (s. hier S. 76 Anm. 19) S. 566. — Die Zueignung der „Moralischen Dichtungen“ 1799, I, beginnt: „Dir schöner Genius der schönen Weiblichkeit“. Und die dritte Erzählung „Schöne Weiblichkeit“ schließt mit einem Preis auf sie.

[22] s. den hier S. 74 Anm. 2 genannten handschriftl. Brief.

[23] Eine Dialogisierung der Erzählung „Magie“ in den „Kindern der Phantasie“ von 1805 mit einer aus Lear und dem Harfner Goethes gemischten Greisenfigur, die statt Mignon hier ein Alberto mit der Harfe umgibt.

[24] Warkentin (s. hier S. 74 Anm. 4) S. 81 doch ablehnend, weil er das innere Verhältnis Schinks nicht erkannt hat.

Von Schink hat Julius von Voß für seinen Faust außer zwei Nebenmotiven den Grundgedanken der verlassenen Geliebten, die Faust in verschiedenen Verkleidungen vom Schlechten abhält, doch mit tragischem Ausgang entlehnt. s. Ellinger im „Berliner Neudruck“ Serie II, Bd. II; ihm folgen Warkentin (s. o.) und mit einigen Erweiterungen Joh. Hahn, Julius v. Voß, Palaestra, XCIV, 1910, S. 152 ff.

[25] s. „Eigenkraft“ S. 161, wo dem Doppelgänger Schinks auf der Friedensinsel (Ratzeburg) unter Harfenklang eine weibliche Stimme zusingt:

„Selig, wer stets in den Schranken
Weiser Mäßigung verweilt“ usw.

[26] s. hier S. 57 Anm. 15.

[27] Exemplare: Hof- und Staatsbibliothek München (8°, P. o. germ. 1177), Hofbibliothek Darmstadt (E. 16).

[28] Dem im „Marionettentheater“ 1778 Geschmähten war schon Bd. 2 der Dramaturgischen Monate 1790 gewidmet worden, nachdem Nicolai in der „Reise durch Deutschland usw. im Jahre 1781“ Schink lobend erwähnt hatte. s. hier S. 69 f. Anm. 68.

[29] Darauf bezieht sich A. W. Schlegels Urteil im Athenäum. 1799 II, 319.

[30] Später fällt die Verspottung der Niobe von W. von Schütz, den A. W. Schlegel protegierte, in der auf Molières Femmes savantes sich gründenden Bearbeitung: „Die Schriftstellerin“ s. hier S. 66 Anm. 29 Nr. 4.

[31] s. auch NADB. 91, II, 348: Schink erklärt nichts für leichter als die kurzgliedrigen reimenden, schäumenden, gellenden und schellenden Verslein des neusten Klinklanggeschmacks der Romantik.

[32] Handschriftl. auf der k. k. Hofbiblioth. in Wien. Druck ohne Angabe des Fundortes: E. Horner, Euphorion V, 1898, S. 561 ff.

[33] Mephistos Kostüm u. Beschwörung erinnert an Makbeths Hexen IV, 1. s. hier S. 76 Anm. 15 [4].

[34] Der Brief an Nicolai (s. hier Anm. 32) deutet in seinem fragmentarischen Ende darauf hin.

[35] s. II, 164: „. . . Der Kampf mit Fleisch u. Blut
Ist in der That mit Satan off'ner Krieg.“

Ganz deutlich auch das Nachwort Schinks zum Faust.

[36] So 1802 im Brief an Nicolai (s. hier Anm. 32).

[37] NADB. 104, I, 55 ff.: Daß der böhmische Graf, der tatsächlich eine sehr verfehlte Existenz hat, in der 4. Abtlg. mit Mathilde identisch sei, ist ein Irrtum. 1805. — Dazu s. „Intelligenzblatt der NADB.“ 77, I, S. 208, 1803: „Herr Fr. Schink in Ratzeburg beschäfftigt sich mit einer neuen, ganz eigenthümlichen Bearbeitung der Geschichte des Dr. Faust, welche ehestens herauskommen wird.“

[38] Gedichte, Dresden 1823, III, 178; Warkentin im S. 74 Anm. 4 zitierten Buche, S. 90.

[39] Werke, ed. Hitzig, Leipzig 1839, V, 163; Warkentin, S. 98.

[40] Sämtl. W. ed. Böckling, XII, 51; XI, 9.

[41] s. hier S. 77 Anm. 32.

[42] Dilthey, Schleiermacher 1870: Einleitung VI u. S. 78 ff.

[43] 12 Lieder aus Herrn Schinks vernünftig-christlichen Gedichten, in Musik gesetzt von einem Verehrer der Tonkunst. Altona ... 1790. Rez. Allg. Dtsch. Biblioth. 113, II, 442.

[44] E. Koch, Geschichte des Kirchenliedes, 1869, I, 6, S. 363 f. — Hierzu füg ich, daß Schinks „Verteidigung der Welt“ (Schmäht mir nicht die Erde, die uns freundlich hegt), die 1796 in Beckers Taschenbuch z. gesell. Vergnügen S. 231 erschien und dessen Melodie von Methfessel sich in d. Mel. z. Mildheim. Liederbuch findet, „Unseren volkstümlichen Liedern“ beigezählt wird. s. Hoffmann v. Fallersleben, IV. Aufl. von Prahl, 1900, Nr. 998.

[45] Ebenfalls von E. Koch, Gesch. d. Kirchenliedes.

[46] Zur Erinnerung an F. L. Meyer 1847. II, 101.

[47] Brief an Meyer 13. VI. 1800. s. hier S. 74 Anm. 2.

[48] Vorrede zum Spott- und Jubelalm. 1815, VI.

[49] Lübker u. Schröder, Lexikon der Schleswig Holst. usw. Schriftst. 1829. Dazu die Widmung v. „Satans Bastard“ 1816; Datierungen in „Louise, Preußens Schutzgeist“ 1817 (Exempl. Berlin. Kgl. B.). Brief v. 8. VIII. 1814 u. 11. II. 1815 (an Meyer), handschriftl. a. d. Stadtbibl. Hambg. Campesche Sammlg., Heft-Schink. sign. c. f.

Genaueres konnte mir der jetzige Besitzer von Breitenburg, Herr Graf zu Rantzau, nicht mitteilen.

[50] Die erste Szene „Satan vor dem Herrn“ ist Goethes Prolog im Himmel nachgebildet, zu dem Schink 1795 selbst vielleicht leiseste Anregung gegeben hatte. s. hier S. 75 Anm. 15 und Warkentin S. 91 (s. hier S. 74 Anm. 4.)

[51] Kopie von Schink im Brief an Meyer v. 11. II. 1715, handschriftl. s. hier Anm. 49.

[52] Brief an Meyer 8. X. 1816, handschriftl. Stadtbibl. Hambg. Campesche Sammlg., Heft Schink, sign. d.

[53] Denkwürdigkeiten des Fr. L. Schmidt 1772—1841 ed. v. Uhde 1875 II, 6: 1. IV. 1811 Wiedereröffnung der Bühne unter Schröder, „der erste Lohn, den er erntete, war — die Beschlagnahme einer Broschüre Schinks: Gespräche im Alster-Pavillon“, welche das Unternehmen empfahl.

[54] Goeckingk an Benzler, Zeitschr. f. Preuß. Gesch. u. Landesk. XIV, 1877, S. 87.

[55] Brief an Meyer, 8. X. 1816 u. 21. IV. 1817, handschriftl. Stadtbibl. Hambg., Campesche Sammlg., Heft Schink, sign. d, e.

[56] Brief an Parthey, 15. XII. 1817, der mit der dringenden Bitte um Geld gleichzeitig bis ins kleinste die Ausstattung seines neuen Werkes behandelt. Handschriftl. Kgl. Biblioth. Berlin.

[57] Daß Schink, wie Parthey in seinen Erinnerungen (Privatdruck 1907 II, 13) berichtet, damals „von kümmerlichem Aussehen und stotternder Sprache“ gewesen sei, scheint mir nicht recht wahrscheinlich, zumal er noch fünf Jahre später dem kranken Goeckingk abends drei Stunden vorzulesen pflegte. s. den ungedruckten Brief an Elisa v. d. Recke 29. X. 1821 (mit Erlaubnis des Lit. Archivs Berlin).

[58] K. Falkenstein, Tiedges Leben 1840, I, 151. Dazu s. hier S. 78 Anm. 54.

[59] Tiedge, Anna Ch. Dorothea, Herzogin v. Curland, 1823, S. 303, 316, 320, 324ff., 337, 352, 371ff., 397, und s. hier S. 78 Anm. 54.

[60] Brief an Komteß Emilie 1819, nach freundlichst erlaubter Einsicht der Autographenhandlung I. A. Stargard, Berlin Nov. 1908.

[61] Aus Tiedge (s. hier Anm. 59) z. T. bei M. Geyer, Der Musenhof zu Löbichau 1882, abgedruckt.

[62] Brief v. 17. I. 1821 an die Frau des Pastors der Herzogin v. Curland, Pleißner. Druck bei Hoffmann v. Fallersleben, Findlinge 1860, I, 481.

[63] s. Vorrede von „Ein Grab mit der Geliebten“, 1821 und hier S. 66 Anm. 29 Nr. 9.

[64] Brief an Elisa v. d. Recke 29. X. 1821, s. hier Anm. 57.

[65] s. hier S. 66 Anm. 29 Nr. 10.

[66] Nachruf des Superintendenten Nehmiz im „Saganschen Wochenblatt“ 1835 Nr. 8.

[67] Aus dem Überschuß eines im März 1909 gehaltenen Vortragsabends des schlesischen Dichters Paul Keller erzielt; veranlaßt durch den rührigen Herrn Lehrer Michael-Sagan.

Inhalt des zweiten Teiles.

II. Die theaterkritische Tätigkeit.

A. Die Dramenkritik.

1. Die theoretischen Grundlagen der Dramenkritik. — Die Einheit der kritischen Anschauungen zu den verschiedenen Zeiten gestattet eine systematische Betrachtung. Indem die Forderung einer moralischen Schaubühne voransteht, stellt sich Schink näher zu Diderot als zu Lessing. Daher ist das Familienstück das Ideal. Nur vom pädagogischen Standpunkt wird dem Lustspiel, das im Sinne Gottscheds als dramatische Satire gefaßt ist, größere Freiheit gewährt. Zu einem den Zielen der Aufklärung gemäß wirkenden Stoff gehört formal eine schlichte und korrekte Sprache, zu deren Schulung die Alexandrinertragödie begünstigt wird, und ein einfacher Plan. Vom Standpunkt des gesunden Menschenverstandes werden Geistererscheinungen abgeurteilt.

2. Die Methode der Einzelkritik. — Bei dem beurteilten Drama richtet Schink sein Hauptaugenmerk auf die Charaktere, die analog der Bühnenauffassung besonders moralisch bewertet werden. Bei den Autoren ist er bemüht, teils ihr Schaffensgebiet aus ihrer Eigenart abzugrenzen, teils Zusammenhänge untereinander und besonders auch mit sich selbst aufzuzeigen.

3. Das Gesamtbild der Dramenkritiken. — Schinks Ablehnung der Geniedramatik und Romantik ergibt die beiden äußern Endpunkte einer ersten Gruppe. Sie selbst zerfällt in zwei Abteilungen. In der ersten erscheinen Lessing und Diderot als Hauptglieder.

Zu Lessing gesellen sich für Schink als seine Nachfolger Brandes und Gotter, und da Schinks Urteil über das sogenannte feinere Lustspiel demjenigen seines Meisters gleich ist, werden die Dichter dieser Gattung, vor allem Jünger hier angegliedert, nach-

dem der Weg von einigen Ausführungen über die Wiener Lokalposse zum feinern Lustspiel emporgeführt hat. — Dem für Schinks vorwärtsweisenden zweiten Hauptglied dieser ersten Abteilung, Diderot, fügen sich die Vertreter des Familiendramas: Schröder, Iffland und Kotzebue an. — — Die zweite Abteilung der ersten Gruppe, an deren Ende die Abwehr der Romantik steht, enthält die Kritiken über Goethe und Schiller. Da beide Dichter von Schink im wesentlichen mit Rücksicht auf die Antike behandelt werden, gibt seine Stellungnahme zu ihr den Ausgangspunkt.

In einem besonderen Abschnitt wird Shakespeare behandelt. Da er sich, wie in der Hamburgischen Dramaturgie auf der Folie der haute tragédie und Weißes erhebt, so stehen die kurzen Bemerkungen über diese auch hier voran.

B. Die Stellung zur Schauspielkunst.

1. Die theoretische Auffassung. — Die Anschauungen über Definition und Endzweck der Schauspielkunst stimmen mit den entsprechenden über das Drama überein. Als Hauptaufgaben werden das Studium der Charaktere und das „der großen Welt“ gefordert. Bei der Darstellung soll der Schauspieler mit dem Dichter und für den Dichter denken, wobei die Rechte sehr ausgedehnt werden. Für das Darstellungsideal zeigt die mannigfache Rücksicht auf das Leben, die sich auch bei der Darlegung des Endzweckes, des Studienweges und der Art der Darstellung immer wieder hervorhebt, daß Schink das Maß der Schauspielkunst in den praktisch erreichbaren Umgangsformen der Gegenwart ausgemessen findet.

2. Die Ausdrucksmittel. — Eine eingehende Analyse der Charakterzergliederungen ergibt in systematischer Aufreihung die von Schink beim Schauspieler gewünschten Ausdrucksmittel. Ausführlich werden die Nuancen von Stimme, Auge, Mund, Nase, Stirn und Bewegungen gebucht, ihnen die direkten Angaben aus Schinks Kritiken gegenübergestellt. Mit diesem Material wird dann eine historische Einordnung in eine hier versuchte Darstellung der Stilentwicklung der deutschen Schauspielkunst gegeben. Schinks Standpunkt zeigt sich mit geringer Modifizierung

als derjenige Ekhofs und wird aus dem Geiste der Aufklärung begreiflich gemacht.

3. Schinks Methode der Schauspielerkritik in ihrer historischen Stellung. — Den Ausgangspunkt bildet die Analyse der beiden bedeutendsten Schauspielerkritiken vor Schink, derjenigen Lessings und Lichtenbergs. Ist für Lessing der Schauspieler nur ein Faktor seiner auf das Systematische gerichteten Rechnung, so ist für Lichtenberg gerade der eben sich darstellende Schauspieler das interessante Individuum. Schinks Methode steht der vorwärtsweisenden Lichtenbergs entgegen, indem sie, Lessing näher, aber ohne ästhetische Ziele die psychologische Charakterzergliederung der Rolle der Abschilderung des Schauspielers voranstellt, ja gegen eine Kritik, welche Kostüm und Requisiten als spezifisch schauspielerische Mittel berücksichtigt, geradezu Front macht. —

Ein rückschauendes dramaturgisches Selbstbekenntnis hebt noch einmal Diderot, Lessing, Ekhof und Schröder als Ideale heraus, wobei bis auf den nur bedingt geltenden, allerdings noch nicht recht greifbaren Schröder treffend die Hauptrichtung des Dramaturgen Schink erkannt ist.

Lebenslauf.

Ich, Richard Bitterling, bin am 18. November 1886 zu Berlin als Sohn des Gürtlermeisters August Bitterling geboren. Ich bin evangelischer Konfession. Meine Schulbildung genoß ich nach dreieinhalbjährigem Aufenthalt in einer Volksschule auf dem Luisenstädtischen Realgymnasium zu Berlin, in das ich Ostern 1896 trat. Ostern 1905 verließ ich diese Anstalt mit dem Zeugnis der Reife. Dann wandte ich mich auf der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin dem Studium der deutschen Sprache und Literatur, wie auch der Geschichte und Geographie zu. Gegenwärtig bereite ich mich zur Staatsprüfung für das höhere Lehramt vor.

Ich hörte die Vorlesungen der Herren Professoren und Dozenten: Davis, Delbrück, Dessoir, Grund, Herrmann, Heusler, Hintze, Kretschmer, Lasson, Lenz, Ed. Meyer, R. M. Meyer, Münch, Penck, Riehl, Roloff, Roethe, Schäfer, Schiemann, A. Schmidt, E. Schmidt, Strecker, v. Wilamowitz-Möllendorff.

An ihren Übungen teilzunehmen, gestatteten mir die Herren Proff. Herrmann, Kretschmer, Lenz, Münch, Paulsen, Roethe, E. Schmidt und Herr Dr. Krabbo.

Ihnen allen sage ich aufrichtigen Dank; besonders Herrn Prof. Max Herrmann für die Anregung und kritische Förderung dieser Untersuchungen. Vor allem danke ich auch der philosophischen Fakultät der Universität Würzburg und Herrn Prof. Hub. Roetteken für die Prüfung dieser Arbeit. Die mündliche Prüfung fand am 18. Dezember 1909 statt.


UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 061408560